

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1932 - 1933. — N° 125

MUSIQUE ET SYMBOLISME

EN

PSYCHOLOGIE NORMALE ET PATHOLOGIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 23 Décembre 1932

PAR

Pierre-Joseph BUGARD

ELÈVE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né à ROCHEFORT (Charente-Inférieure), le 16 février 1909.

Examineurs de la Thèse	{	MM. MAURIAC, professeur	Président.
		ABADIE, professeur.....	Juges.
		CREYX, professeur.....	
		PERRENS, agrégé.....	

BORDEAUX

IMPRIMERIE-LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ

Y. CADORET, DELMAS, SUCESSEUR

3-6, Place Saint-Christoly

1932

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1932 - 1933. — N° 125

MUSIQUE ET SYMBOLISME

EN

PSYCHOLOGIE NORMALE ET PATHOLOGIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 23 Décembre 1932

PAR

Pierre-Joseph BUGARD

ELÈVE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né à ROCHEFORT (Charente-Inférieure), le 16 février 1909.

Examineurs de la Thèse	{	MM. MAURIAC, professeur	Président.
		ABADIE, professeur.....	Juges.
		CREYX, professeur.....	
		PERRENS, agrégé.....	

BORDEAUX

IMPRIMERIE-LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ

Y. CADORET, DELMAS, SUCCESSEUR

3-6, Place Saint-Christoly

1932

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

M. SIGALAS Doyen.

PROFESSEURS HONORAIRES :

MM. POUSSON, MOURE, W. DUBREUILH, RIVIÈRE, BARTHE,
DENIGÈS, AUCHÉ, SELLIER.

PROFESSEURS

	MM.		MM.
Clinique médicale	MAURIAC.	Zoologie et parasitologie	MANDOUL.
id.	CASSAET.	Médecine expérimentale	DUPÉRIÉ.
Clinique chirurgicale	CHAVANNAZ.	Clinique ophtalmologique	TEULIÈRES.
id.	BÉGOUIN.	Clinique chirurg. infantile et orthopédie	ROCHER.
Pathologie et thérapeutiques générales	CARLES.	Clinique gynécologique	GUYOT.
Clinique d'accouchements	ANDÉRODIAS.	Clinique méd. des maladies des enfants	CRUCHET.
Anatomie pathol. et microscopie clinique	SABRAZÈS.	Chimie biologique et médicale	DELAUNAY.
Anatomie	VILLEMEN.	Physique médicale et pharmaceutique	SIGALAS.
Anatomie générale et histologie	G. DUBREUIL.	Médec. coloniale et clin. des mal. exotiques	BONNIN.
Physiologie	PACHON.	Clinique des malad. cutanées et syphilitiques	PETGES.
Hygiène	LEÛRET.	Clinique des maladies des voies urinaires	DUVERGEY.
Médecine légale et déontologie	LANDE.	Clinique des malad. nerveuses et mentales	ABADIE.
Electroradiologie et clin. d'électricité médic.	RÉCHOU.	Clinique d'oto-rhino-laryngologie	PORTMANN.
Chimie	CHELLE.	Toxicologie et hygiène appliquée	LABAT.
Botanique et matière médicale	BEILLE.	Hydrologie thérapeutique et climatologie	CHREYX.
Pharmacie	DUPOUY.	Clinique dentaire	CAVALIÉ.

MM MICHELEAU (Médecine générale). MURATET (Anatomie pathologique). GOLSE (Pharmacie).
LACOSTE (Histologie).

AGRÉGÉS EN EXERCICE :

	MM.		MM.
Anatomie	DUBECQ.	Chirurgie générale	PAPIN.
id.	DUFOUR.	id.	JEANNENEY.
Physiologie	FABRE.	id.	CHARRIER.
Parasitologie et sciences naturelles	R. SIGALAS.	id.	LOUBAT.
Médecine générale	N.	Obstétrique	PERY.
id.	AUBERTIN.	id.	RIVIÈRE.
id.	DAMADE.	Ophtalmologie	BEAUVIEUX.
id.	PIÉCHAUD.	Dermatologie et syphiligraphie	JOULIA.
id.	DELMAS-MARSALET.	Chimie générale pharmaceut. et toxicologie	VITTE.
Maladies mentales	PERRENS.		

COURS COMPLÉMENTAIRES :

	MM.		MM.
Médecine opératoire	PAPIN.	Psüerculture	FAUGÈRE.
Physiologie	FABRE.	Démonstrations et préparations pharmac.	GOLSE.
Accouchements	PERY.	Zoologie et parasitologie	R. SIGALAS.
Ophtalmologie			
Orthopédie chez l'adulte, pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes			
Cours complémentaire annexe. — Prothèse et rééducation professionnelle			
id.	Clinique dentaire		

MM. { CABANNES (en congé).
BEAUVIEUX (chargé).
N.
GOURDON.
DELGUEL.

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle entend ne leur donner ni approbation ni improbation.

A MON PERE ET A MA MERE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

A MONSIEUR LE PROFESSEUR AGRÉGÉ CH. PERRENS

*Médecin-Chef de la Maison de Santé de Château-Picon,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre.*

A MONSIEUR LE MÉDECIN GÉNÉRAL DARGEIN

*Directeur de l'Ecole principale du Service de Santé de la Marine
et des Colonies,
Commandeur de la Légion d'honneur,
Croix de guerre,
Officier de l'Instruction publique.*

A MON PRESIDENT DE THESE

MONSIEUR LE PROFESSEUR PIERRE MAURIAC

*Professeur de Clinique médicale de la Faculté de Médecine de Bordeaux,
Médecin des Hôpitaux,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Officier de l'Instruction publique.*

Nous tenons d'abord à rendre hommage à tous ceux qui ont facilité notre tâche.

A Monsieur le Professeur Mauriac, qui a bien voulu accepter la présidence de cette thèse; nous avons fait appel, plus qu'à sa magistrale autorité clinique, à la bienveillance de son esprit d'élite qui a su allier la liberté de l'intelligence et la conscience la plus haute; qu'il veuille bien nous pardonner d'avoir introduit dans notre thèse de médecine quelques notions musicales.

Nous voulons exprimer notre reconnaissance à Monsieur le Professeur agrégé Perrens, qui nous a initié à l'étude des maladies mentales. Nous n'oublierons pas la finesse et la profondeur de son enseignement, et les conseils qu'il nous a donnés, en homme de cœur.

Nous tenons à remercier aussi Monsieur Robert Pitrou, Professeur de littérature allemande à la Faculté des Lettres, qui a accueilli l'inconnu que nous étions pour lui avec indulgence et mansuétude, et nous a révélé la prodigieuse richesse de sa vie intérieure.

Qu'il nous soit enfin permis de dire notre affectueuse reconnaissance aux parents qui nous entourent et à nos amis pour la délicatesse de sentiments qu'ils nous ont témoignés en ne se rebutant pas devant notre humeur un peu trop portée vers le dedans : ils ont ainsi égayé notre existence et adouci notre travail.

INTRODUCTION

Cette esquisse est une contribution à l'étude de la Pensée symbolique qui se manifeste si souvent dans la réalité normale et pathologique. Nous l'avons consacrée à l'analyse de la signification psychologique de la musique : cet art essentiellement dynamique est l'image qui se rapproche le plus de la spontanéité de la vie intérieure. Notre analyse s'adresse en particulier à Robert Schumann, car, dans son œuvre, qui est le reflet de son monde psychique, apparaissent côte à côte les symboles du langage intérieur le plus logique, et ceux de la névrose.

Notre conception psychologique envisage un Inconscient dont les théories modernes révèlent l'activité dans la vie quotidienne et la création artistique. Nous exposons les données du problème psychologique et celles du problème musical, et l'on verra que tous deux se confondent dans le mouvement de l'Invention.

L'activité mentale peut être sommairement considérée sous deux angles : l'activité de rêve, surtout affective, et l'activité de veille, plutôt logique. La rêverie musicale, d'une part, la construction, d'autre part, réalisent la synthèse de ces deux activités. Ainsi voit-on d'emblée notre fil d'Ariane parmi la complexité de ces phénomènes : c'est le sens même de l'excitation nerveuse et psychique irréversible qui part d'une perception sensorielle et aboutit à une réaction motrice, au sens le plus large. Le langage musical se constitue à l'aide d'images empruntées au monde extérieur, surtout pendant l'enfance. Arrivé à son stade terminal d'exté-

riorisation, c'est un phénomène essentiellement moteur . et il tend à créer cette motricité idéale qu'est la danse. Nous analyserons d'abord les différents éléments de la musique : la mélodie, le rythme et l'harmonie. Puis nous les adapterons aux faits psychiques : nous chercherons dans l'art musical ce qui se rapporte à l'affectivité; en particulier, nous étudierons un critère très simple de valeur affective, l'analogue du principe « plaisir-douleur », réalisé par le principe fondamental « consonance-dissonance ». Puis, nous considérerons l'art musical en tant que création logique. Cette dualité ne fait que traduire les deux aspects inséparables de la vie psychique. Elle révèle, d'une part, une pensée éminemment rationnelle et constructive, et, d'autre part, les tendances affectives qui la précèdent. Ainsi, à la base de la création musicale se manifeste la présence de conflits profonds essentiellement humains. Nous les passerons en revue et nous nous efforcerons de rechercher leur trace au cours de cette création, dans un certain nombre d'œuvres fondamentales.

L'antagonisme de la personnalité profonde du musicien et de la réalité sociale nous conduira à l'étude du symbolisme musical comparé au symbolisme du langage intérieur. Ainsi pourrions-nous rapprocher le dynamisme de la pensée musicale de l'évolution même de la Pensée. Cette étude comparée nous permettra de considérer, d'une part, les formes musicales les plus parfaites, la sonate et la symphonie; d'autre part, certaines formes plus spontanées se rapprochant de l'activité de rêve. Ainsi, aurons-nous décrit tout le cycle que trace l'évolution musicale dans l'âme du compositeur. Nous suivrons un cycle analogue chez l'auditeur et poserons les conditions d'une suggestion médicale réalisant un ensemble de réactions émotionnelles, en principe identiques à celles qui présidaient à la création. Nous verrons qu'il existe dans la genèse de toute œuvre musicale un stade primitif de rêverie qui s'apparente au rêve. Le rêve est, en somme,

une comédie jouée aux limites de la Conscience par des personnages masqués venus de l'Inconscient. Le sujet de la comédie ou du drame est généralement le même : la réalisation d'un désir. Mais il ne s'impose pas, seule l'image le révèle : le rêve n'est-il pas en apparence incohérent ? De même la musique apparaît au premier abord comme un jeu plus ou moins agréable, mais souvent incompréhensible. En réalité, ces deux productions de l'imagination parlent le même langage symbolique qui est celui de toute opération mentale dans sa forme la plus primitive et la plus spontanée. La musique réagit contre l'apport énorme de la mémoire, absolument comme le rêve. Elle condense, par l'intermédiaire de l'harmonie, les différentes images pour en donner une seule, douée des propriétés affectives de toutes les autres. Toute œuvre symphonique est en réalité composée de plusieurs voix qui chantent chacune pour leur propre compte. L'oreille n'entend que la résultante. Le contrepoint, le procédé fondamental de construction musicale, consiste précisément à combiner des éléments indépendants.

A partir de ces images de rêve, l'intelligence et la culture du compositeur édifient le développement musical. La musique devient en quelque sorte un rêve orienté.

C'est par un remaniement perpétuel que l'art musical a pu acquérir sa perfection actuelle qui en fait la réplique de la vie intérieure du poète. Le souffle créateur énorme d'un Bach ou d'un Beethoven a fait éclater les cadres anciens trop étroits pour leur génie. Ainsi, la technique de l'élaboration s'est modelée largement, afin de créer un art qui ne bride plus l'inspiration.

Le deuxième but de cette étude serait d'atteindre quelques points de la vie intérieure de Schumann. Ce désir avait été déjà exprimé par M. Jean Chantavoine dans un article du *Courrier musical* du 1^{er} juillet 1925, servant de critique au beau livre de M. Pitrou⁽¹⁾. L'éminent critique lui reprochait,

(1) Robert Pitrou, *La Vie Intérieure de Robert Schumann*, Henri Laurens, 1925.

ainsi qu'aux biographes antérieurs, de ne pas avoir été assez en profondeur; d'avoir seulement indiqué la vie psychique de Schumann sans l'avoir rapprochée de son œuvre; et de ne pas avoir donné les raisons de l'inspiration, de la forme et du style.

La psychologie pathologique donne un peu de jour dans l'âme complexe du maître de Zwickau, « l'homme du Nord ». Si l'on n'est pas familiarisé avec le symbolisme des névroses, l'on se trouve, dans son monde intérieur, en présence du « Sphinx » dont il est question dans le *Carnaval*. L'on entend des voix; des personnages passent, mais ils sont désespérément énigmatiques. Ils s'avancent à pas de loup comme « Pierrot », et leur « Aveu » est encore empli de ténèbres. Prêts à laisser tomber leur masque, ils s'évanouissent et disparaissent. Ainsi, le Don Juan de Rostand (Don Juan aux Enfers) cherchant le visage d'Elvire derrière les masques qui tombent, et trouvant d'autres masques encore. Le médecin psychologue — et psychiatre — enlève, d'un seul coup, tous les masques et reconnaît Elvire pâle, défaillante, et mystérieusement troublée.

Mais il est encore des choses que l'on n'analyse pas : leur subtilité est trop ténue pour la brutalité de nos doigts. Nous indiquerons seulement les grands courants affectifs qui bouleversaient l'âme de Schumann, et tracerons un schéma du dynamisme intérieur. Au cours de l'inspiration et de l'élaboration musicales se branchent à chaque instant une infinité d'associations secondaires, de cycles accessoires, qui n'entrent pas dans le cadre général de l'activité créatrice. Seuls nous intéressent les grands mouvements de la personnalité mentale et leur image dans l'œuvre musicale, la vie quotidienne et les symptômes morbides. M. Jean Chantavoine fait bon marché des maladies qui ont été mises en cause chez Schumann. Il y voit seulement « une question de mots dont l'importance, je l'avoue, me paraît secondaire, rien n'étant plus conventionnel et plus éphémère que les étiquettes d'une pareille terminologie ». Et pourtant des

mots tels que : paralysie générale, psychasthénie, cyclothymie, représentent des états bien définis, des maladies dont les symptômes sont connus, et créent cette douleur morale infiniment plus cruelle encore que la douleur physique.

L'étude de la vie mentale de Schumann nous permet de poser une méthode qui tend à faire l'analyse parallèle de la musique et de l'Inconscient qu'elle révèle. C'est l'extension élargie de la technique de Psychoanalyse et d'interprétation des rêves. Nous envisageons la genèse de l'inspiration musicale, ce stade primitif de rêverie, à la manière d'un rêve dont la musique nous restitue le contenu symbolique. Cette étude de l'art musical, l'art « premier, royal », dont parle Schopenhauer, n'est pas sans intérêt au point de vue spéculatif et même pratique, car elle permet de prendre contact avec des faits précis, assez facilement interprétables, et peu étudiés jusqu'ici. La constitution psychique pathologique de Schumann et ses maladies mentales, d'une part, sa production artistique, d'autre part, sont inséparables. Non pas que l'œuvre ait été créée par la maladie : rien n'est plus faux et nous sommes carrément opposés à une théorie expliquant le génie par le pathologique. Mais l'émotivité, l'angoisse ont orienté l'inspiration, modifié l'élaboration et la création de l'œuvre; elles lui ont donné ce caractère original décevant, et pourtant d'une teinte si précieuse. Il est donc bien nécessaire que le médecin intervienne pour analyser les symptômes morbides inséparables de l'inspiration purement poétique. Mais il le fera humainement, et il révélera cet antagonisme de la vie quotidienne de Schumann, régulière et peu mouvementée, où la joie et les peines alternent comme dans toutes les existences, et de la réalité intérieure où des tendances amoureuses morbides émergent parmi le bouillonnement de l'émotivité toujours insatisfaite. Adolescent, il écrivait déjà : « Je sens un grand, un immense désir, un je ne sais quoi d'ineffable, d'infini, que nulle lèvre ne saurait dire lorsque s'entrouvre le monde si doux des sons, ou que c'est le soir, par un orage, ou bien au lever du soleil. » Cette

immense marée montante de désirs infinis ne témoigne-t-elle pas de cette émotivité extrême et malade qui vibrait exagérément à toutes les tempêtes de la vie ?

Schumann naquit le 8 juin 1810 à Zwickau, en Saxe : C'était une petite ville provinciale. La Mulde coulait, limpide, au pied des coteaux d'où la vue s'étendait jusqu'aux molles et lointaines croupes hercyniennes de l'Erzgebirge sans se heurter aux cheminées des usines qui émergent aujourd'hui parmi les champs. Dernier né d'une famille de cinq enfants, il fut tendrement chéri par sa mère qui l'éleva auprès de la femme du bourgmestre dans un milieu surtout féminin; son père, malade dès cette époque, et absorbé par son commerce de libraire et ses éditions, avait déjà discerné, outre ses grandes qualités de cœur, son intelligence vive et ses aptitudes, mais s'en occupait peu et l'abandonnait à sa mère. Il faut imaginer le merveilleux milieu de culture que réalisait, pour sa future constitution émotive, la tendresse d'une mère intelligente, très bonne, un peu faible et d'une sensibilité exaltée, — la présence d'une sœur aînée, Emilie, démente et d'une grande et malade beauté, — et les apparitions d'un père tout embrumé de la poésie de Young et de Byron. La constitution émotive se révéla à la puberté, au cours de circonstances très pénibles : la mort dans la même année (1826) de la sœur Emilie, qui s'éteignit phtisique, dans une folie « douce et tranquille » (lire démence précoce) et la mort du père vénéré, auprès duquel il avait pris le goût de la littérature et des idées profondes. Son âme ressent une grande solitude et se replie en elle-même : cette douleur de jeune homme laissera son empreinte dans toute la vie psychique voilée d'une mélancolie qu'éclaire, par instant seulement, la joie. Il évolue jusqu'à l'âge de 20 ans entre la musique et la littérature; sa mère et son tuteur l'ont fait opter, ses classes terminés, pour le droit, qu'il étudie à Leipzig, où il s'ennuie, puis à Heidelberg : en réalité son piano l'absorbe plus que les Pandectes; il y passe le plus clair de son temps et relit, dans ses moments de loisirs, Goethe et Byron qu'il a connus dans la bibliothèque

de son père, et Jean-Paul Richter en qui il a trouvé son âme-sœur : les élans mystiques et les tendres effusions de héros fantastiques et de vierges infiniment pures bercent son âme de jeune homme, que choque la réalité brutale. A partir de 1830, encouragé par le grand pianiste Frédéric Wieck, qu'il avait connu à Leipzig, il s'adonne tout entier à la musique : il avait fini par vaincre la résistance de sa mère qui, en bonne bourgeoise sachant compter, et connaissant la nature émotive de son fils, frémissait à l'idée de le voir s'engager dans une aventureuse vie d'artiste. Il retourne à Leipzig auprès de son maître et de Henri Dorn qui commence à lui enseigner l'harmonie. Depuis l'âge de 16 ans, l'on peut suivre les mouvements de son cœur débordant de tendresse, de sa sensibilité d'artiste amoureux du Beau, et de son émotivité évoluant brusquement de la mélancolie à la joie débordante. Il possède bien cette constitution cyclothymique dont parlent Dupré et Nathan : « alternatives d'excitation et de dépression légères, se traduisant par des sautes d'humeur fréquentes... il passe de l'exaltation au marasme, de la gaieté exubérante à la tristesse, de l'optimisme au pessimisme, sans cause suffisante pour justifier ces alternatives de l'humeur. » Ces auteurs, dans leur étude⁽²⁾, limitent le circularisme à la vie quotidienne de Schumann sans parler de sa création musicale : et pourtant sa vie de tous les jours est terne auprès du prodigieux chatolement de sa vie psychique. Cette allure ondulatoire de l'humeur s'exprime magnifiquement par le dédoublement de son individualité musicale; il identifie les états extrêmes de mélancolie et d'exubérance dans ces deux personnages idéaux d'Eusebius et de Florestan : il signe de ces deux noms, non pas seulement les articles qu'il rédige dans son journal, le *Nouvel Ecrit périodique de la musique*, paru pour la première fois à Leipzig le 3 avril 1834, et où il groupe sous le nom de Compagnons de David une cohorte de jeunes gens enthousiastes et épris d'amour pour le Beau,

(2) *Le langage musical*, Alcan, 1910.

mais encore jusqu'à des compositions musicales comme la *Sonate* op. 11 dédiée à Clara : le fougueux Florestan auquel il dit : « Toi, Florestan, tu me blesses avec ton impétueuse entrée ⁽³⁾. » Eusebius, le rêveur mélancolique, « avec le douloureux sourire sur sa face pâle, et une douce extase dans les yeux ». La constitution cyclothymique se révèle dans l'œuvre musicale où, même dans les pièces les plus courtes de l'*Album pour la Jeunesse*, éclate la dualité antagoniste de la joie et de la mélancolie anxieuse; mais cette constitution est fruste : la mélancolie domine, dans l'ensemble, et les périodes d'excitation sont constituées seulement d'euphorie, ou même simplement de franche gaieté.

Cette ondulation de l'humeur est bien fréquente chez l'émotif; sur ce fond de constitution était éclos la névrose psychasthénique que signale déjà le Docteur Pascal ⁽⁴⁾. Cet auteur a étudié les crises dépressives qui parsèment la vie du Maître : la première survint à la puberté, mais elles s'affirmèrent surtout en 1833 au moment de la mort, coup sur coup, d'un frère aîné et de sa belle-sœur Rosalie, sous la forme de sensation d'asthénie et d'angoisse, accompagnée de phobies caractérisées, celles de la mort, et celle de la folie. Nous ne reprendrons pas l'étude de ces crises qui sont inséparables de la vie quotidienne : il faudrait y consacrer tout un livre où le rapprochement de l'une et des autres permettrait de suivre par jour la véritable vie intérieure du maître.

Nous voudrions simplement signaler sa vie psychosexuelle dont l'altération permet de comprendre l'apparition de l'angoisse, des phobies et des obsessions qui caractérisent ces crises dépressives dont il souffrit jusqu'à la démence finale. Le surmenage intellectuel et de douloureuses circonstances extérieures s'accumulèrent pour créer en lui un état de dé-

(3) Robert Schumann, *Nouveaux Ecrits sur la Musique et les Musiciens*. Traduction de Curzen, Monument à la Gloire de Beethoven.

(4) Docteur Pascal, *Les maladies mentales de Robert Schumann*, in *Journal de Psychologie normale et pathologique*, mars-avril 1908.

pression morale : la mort surtout, l'entoura toujours et fit tomber, un à un, tous ceux qu'il aimait; le souvenir de son père et de sa sœur, associé à celui du trouble de sa vie d'adolescent à la même époque montait en lui sourdement. Psychasthénique, il avait la manie du pacte et la crainte d'un sort aveugle et hostile qui doit l'emporter, comme il a emporté les siens. A la faveur de cette dépression, se révélaient des tendances érotiques infantiles écloses dans sa prime jeunesse, et qu'il réprouvait. Il englobait dans un même sentiment l'affection profonde et chaste qu'il éprouva pour sa mère et sa sœur et l'amour passionné mais intimement contenu qu'il ressentit pour des âmes de femmes, très pures. Il aimait la compagnie de la femme, mais toute idée de sensualité eût été pour lui « une profanation ». Sa passion d'homme acquiert ainsi un aspect chatoyant et multiple, plein de grands élans de tendresse, et d'intense refoulement. Cette première crise dépressive de 1833 dont toutes les autres furent presque la réplique, est déjà entachée de cette idée de culpabilité qui l'envahira dans la psychose terminale : « Dans la nuit du 17 au 18 octobre 1833, il me vint tout d'un coup la pensée la plus terrible qu'un homme puisse avoir, la plus terrible par laquelle le ciel puisse punir, la pensée que je perdais la raison. » Schumann s'accuse, dans son Inconscient, d'une faute qu'il a commise, malgré lui, et dont la justice divine exige l'expiation. Cette idée d'auto-accusation ne survient encore que par accès : plus tard elle se développera jusqu'au point de devenir la terrible voix hallucinatoire qui lui criera tous ses crimes, et à laquelle il répondra, en proie à une angoisse épouvantable : « Ce n'est pas vrai. » N'ira-t-il pas jusqu'à s'accuser en lui-même, lors des crises de 1845, de ne pas avoir empêché l'empoisonnement de sa mère, qui était pourtant morte le plus naturellement, et plus tard encore à crier à sa femme : « Je ne suis pas digne de ton amour » et à se précipiter dans le Rhin pour expier ses crimes — crimes imaginaires, qui étaient de simples pensées d'enfant émotif qu'une censure scrupuleuse lui

reprochait toujours ? Et constamment s'associe à cette phobie, l'idée de la mort qui le hante depuis la jeunesse, et qu'il recherchera après en avoir eu la phobie continuelle soit sous la forme de la mort subite, soit sous celle d'un de ses dérivés symboliques : maladie mortelle (choléra), poisons, objets de métal (couteaux), étages élevés.

L'Idéal féminin que recherche Schumann est toujours la pureté : celle des vierges Jean-pauliennes que l'on ne profane pas impunément. Son âme, faite toute de tendresse et de pudeur, n'eut qu'un seul grand amour : Clara, la fille de son maître Wieck, dont le désir l'inspira pendant plus de dix ans et qu'il épousa en 1840, contre la volonté du père. Il confie à la musique toutes les luttes qu'il dut soutenir pour conquérir cette femme qu'il avait connue tout enfant, et qu'il aimait comme une sœur plus jeune : « Il y a certainement dans ma musique quelque chose des luttes que m'a coûtées Clara. Le *Concerto* (op. 14), les *Danses des Compagnons de David*, la *Sonate en sol mineur*, les *Kreisleriana* et les *Novelettes* ont tous pris leur source en elle. » Et la *Grande Fantaisie en ut*, « ce cri d'amour vers Clara ! » Déjà avant elle le cœur de Schumann s'était essayé à aimer : l'on voit autour de lui quelques claires images de femmes très chastes avec leur sourire mélancolique : Nanny et Liddy, qui sont peut-être des images de rêve, Mme Carus, qui le nommait, à cause de sa douceur et de sa pureté, « Fridolin » ; Mme Henriette Voigt, « son âme en *la mineur* » ; Ernestine von Fricken, « lumineuse comme un œil céleste » avec qui il fut fiancé en 1834, et dont il s'écarta, parce qu'on lui avait caché, un moment, sa naissance illégitime. Toute sa vie passionnelle est dominée par la crainte de la sensualité et le désir d'aimer ces femmes comme il aimerait « une sœur », ne disait-il pas déjà à son ami Flechsig, à 17 ans : « Oh ! mon Flechsig, maintenant seulement, je le sens, l'amour pur, l'amour suprême qui ne s'épanche point dans les grisants calices de la jouissance, mais qui ne se désaltère que dans la tendre contemplation et dans l'adoration. » (Juillet

1827.) Et, parlant de Nanny : « Je fus tout près de brûler pour elle d'un amour passionné. Mais ces flammes se sont transformées en celles d'une amitié sainte, *brûlante*, quoique purement divine, respectueuse comme le culte d'une madone. » Voilà bien Schumann tout entier : son amour chaste mais brûlant et sa passion refoulée.

Les crises dépressives font émerger de nouveau cette obsession sexuelle profonde à laquelle il associe toujours sa mère et sa sœur : inconsciemment il recherche dans la femme l'idéal maternel que ses rêves d'enfant avaient édifié, et que la mort de sa sœur Emilie folle voile d'un trouble indéfinissable. Ce conflit moral ne s'extériorisa jamais directement : les remords et les désirs refoulés créent de redoutables combats dans l'âme du psychasthénique. L'impossibilité dans laquelle ils sont de s'épancher au dehors le tourmente à chaque instant et crée l'angoisse et les obsessions : ils modifient la production poétique dans sa spontanéité. Ainsi apparaît l'allure étrange de cette musique où des voix mystérieuses s'élèvent, et puis s'éteignent sans avoir voulu nous livrer leur secret. Voilà la véritable raison de ces « voix étrangères » qui ont tant dérouté les critiques. Plus tard l'Inconscient se déchargera de toute cette affectivité insatisfaite, sous la forme de *Faust* et de ses préoccupations mystiques, sous celle de *Manfred* et du remords de l'inceste, et puis par la psychose hallucinatoire où la mélancolie redoublera.

Cette constitution est, on le voit, fort complexe : la mélancolie n'est jamais pure : elle est toujours entachée d'angoisse, d'obsessions et de phobies. En faveur de notre manière d'envisager la psychasthénie, il faut noter cette amélioration manifeste qu'apporta le mariage. L'année 1840, l'une des plus fécondes, fut celle des *lieder* : ces mélodies constituent la manifestation la plus pure et la moins anxieuse de son génie libéré momentanément de la névrose : cette voix idéale qui s'élève, c'est celle de son amour retrouvé ; il y mêle à chaque instant la femme qu'il possède après l'avoir

tant désirée, et qu'il aime, immensément, sans arrière-pensée. La vie auprès de Clara fut heureuse et calme : Schumann avait une existence débordante de travail, composant désespérément et remplissant avec conscience ses devoirs de père de famille (il eut sept enfants). C'est le plein épanouissement de son génie, entrecoupé de nouveau à partir de 1842 de profondes crises dépressives que provoquait un labeur surhumain. En 1844, il quittait Leipzig pour se fixer à Dresde : sa nature silencieuse se refermait de plus en plus et ne débordait que dans sa musique dont s'affirme encore davantage le caractère anxieux et mélancolique, entrecoupé de grands élans d'une tendresse contenue, et doucement voilée. Nous aurons l'occasion de revenir sur son œuvre pour le piano, l'orchestre et même la scène (l'opéra *Genovera*). Signalons seulement ces deux créations autour desquelles gravite toute sa vie psychique : *Faust* et *Manfred* dont les deux caractères dramatiques sont si proches (Goëthe n'a-t-il pas dit de Byron qu'il s'était « approprié son *Faust* » pour créer ce Manfred amer et hautain, « par voie hypochondriaque »). Schumann s'identifie absolument avec ses deux héros en qui il retrouve ses secrètes aspirations amoureuses (cet étrange voisinage du péché et de la pureté féminine), l'obsession mystique de la mort et de l'au-delà, et le remords de l'inceste associé à ses souvenirs d'enfance (qu'il désirait reprendre aussi dans cet autre drame de l'inceste fraternel emprunté à Schiller, la *Fiancée de Messine*, dont il n'écrivit que l'Ouverture). — En 1850, il se fixe à Dusseldorf, où il remplace Hiller comme directeur des concerts temporels et spirituels de la Société chorale. Les crises dépressives se rapprochent, coïncidant, à partir de 1853, avec le déclin de son inspiration (l'ouverture de *Faust*, écrite à cette époque, en témoigne déjà) et avec des préoccupations mystiques qui lui font aborder le genre religieux (*Messe* et *Requiem*) pour lequel il n'était pas fait. E conduit par les gens de Dusseldorf, il tente alors de se réfugier dans le monde intérieur qu'il avait édifié, depuis sa jeunesse. Mais là, tout est ruine et

décombres : l'angoisse d'un remords idéal l'étreint et les voix hallucinatoires (déjà apparues depuis 1846 sous forme de pseudo-hallucinations symboliques à allure musicale) tantôt le bercent de célestes harmonies, tantôt lui grincent de sataniques dissonances. La Bible n'est même plus pour lui le port où s'apaise la tempête : elle exalte les idées d'auto-accusation et d'indignité. Le 27 février 1854, il dit à sa femme : « Je ne suis pas digne de ton amour », et va se précipiter dans le Rhin, d'où on le retire pour le conduire dans la maison de santé d'Edenich, près de Bonn. Cette tentative de suicide et cette souffrance morale sont bien celles d'un mélancolique dont les hallucinations psychogénétiques symbolisent le remords de fautes passées, et conditionnent l'apparition des idées délirantes. Il demeure pendant l'année 1854 dans un état véritablement démentiel, totalement détaché du monde. A partir de la fin de l'année et jusqu'au milieu de 1855 sa santé s'améliore sensiblement. La correspondance écrite à cette époque en témoigne. Puis, de nouveau, les idées délirantes d'auto-accusation et les hallucinations l'assaillent. C'est la déchéance finale et la mort le 29 juillet 1856.

Le Docteur Pascal a voulu faire de cette psychose terminale une paralysie générale (méningo-encéphalite spécifique); en réalité, aucun des signes cliniques qu'avance cet auteur n'est solidement établi. Les troubles de la parole sont très peu nets : Schumann a été de tout temps un silencieux que l'on tirait difficilement de son autisme intérieur. Le tremblement dont il a souffert existe dans la névrose d'angoisse. Les troubles pupillaires sont rapportés par un portraitiste qui se déclara simplement frappé, un jour, parce que le maître de Zwickau qui tenait généralement ses yeux mi-clos, les avait, à ce moment-là grands ouverts. Les signes relevés à l'autopsie ne sont pas, non plus, très démonstratifs : l'on sait combien sont fréquentes les adhérences méningées, même chez des adultes n'ayant jamais présenté de signes de méningite. Disons enfin qu'il n'y a aucun signe de spécificité

ni chez Schumann, ni chez sa femme ni dans sa descendance. Un seul argument demeure : l'apparition du délire en pleine maturité. Si tant est qu'il y a eu paralysie générale, le Docteur Pascal la fait remonter beaucoup trop tôt, en la situant en 1830. Ce serait en outre une forme clinique bien atypique. Il n'est pas nécessaire d'invoquer la méningo-encéphalite diffuse pour expliquer les hallucinations et les idées délirantes, qui se rattachent tellement au passé psychologique de Schumann, et dont l'apparition est très progressive.

La mélancolie, qui a entraîné de sa part le refus de nourriture, est une maladie assez grave en elle-même pour causer la profonde déchéance organique. Nous ne parlons pas du diagnostic de démence précoce porté par Möbius, qui ne semble être justifié en rien. Un auteur récent a fait de Schumann un schizoïde, ce qui n'est pas beaucoup se compromettre, tellement est imprécis le sens de cette affirmation; d'ailleurs l'émotivité et la richesse de la vie affective du maître ne s'accommodent pas d'un tel diagnostic. Ne disait-il pas, au moment de ses fiançailles, à Clara : « L'on pourrait se tromper beaucoup sur mon compte à propos de mes sentiments. Je me suis fait beaucoup de reproches, et je me suis demandé à quoi cela tenait, car intérieurement je sens le moindre mouvement du cœur des autres, mais je manque de paroles pour l'exprimer... Je n'ai pas un mauvais cœur et j'aime le bon et le beau du fond de mon âme. »

Ces quelques remarques sur la vie mentale de Schumann permettent d'expliquer, non pas son génie — ce don surhumain sans lequel l'artiste deviendrait un névrosé stérile — mais l'orientation spéciale de son inspiration. Manifestement, la névrose l'a stigmatisé : instable, il a tenté tous les genres sans se fixer jamais dans aucun. Son œuvre garde le flou d'une image de rêve; mais elle en possède aussi l'émouvante et immatérielle intériorité. Tous les désirs insatisfaits de son enfance y émergent comme s'il voulait ainsi leur donner un nouvel essor et une satisfaction idéale : ils le font

sous la forme symbolique de la mélodie schumannenne : elle s'élève toujours à regret, comme un oiseau blessé : « cela rend un son étrange », « c'est une musique folle, voire solennelle » (ainsi s'exprime-t-il dans sa Correspondance). La foule bigarrée de souvenirs s'empare de tout son être, brutalement, comme un grand vent d'automne qui soulève toute la nature. Peu à peu s'apaise le chaos. Parmi une harmonie mélancoliquement sonore, s'élève alors un chant très doux, étrange et recueilli; et puis sourdement gémissent de sombres pressentiments comme la clameur d'un orgue lointain et funèbre. Ses plus pures mélodies deviennent bientôt âprement mystiques. Des antagonistes s'élèvent, et le chant, brisé, s'éteint. La mélodie est associée, dans l'Inconscient de Schumann, au complexe mère-sœur-femme : cette association se révèle dans ses rêves où revient souvent l'image de la mère, tandis que, parmi le bruissement des harpes, domine une voix troublante. Cette brisure qui interrompt prématurément la mélodie Schumannenne est bien une sorte de refoulement qui s'adresse, en elle, à tout ce qu'elle contient d'affectivité insatisfaite. Les personnages qu'il imagine dans son Opéra *Genoveva* ou ses Oratorios temporels, souffrent injustement d'une douleur imméritée, mais leur pureté et leur innocence finissent par triompher, à moins qu'ils ne soient sauvés par l'« Idéal féminin », par Marguerite repentie qui, malgré ses péchés, obtiendra la rédemption de son amant terrestre.

Le hautain et amer Manfred devient, dans son œuvre, un homme plus proche de lui, moins cynique, et plus repentant; c'est presque la victime de la fatalité : il le fait mourir, non pas comme le héros de Byron qui a refusé le secours de la religion, mais parmi la clameur sacrée d'un *Requiem*. Elle est très troublante, cette fin de Manfred. Schumann semble s'être attaché à laisser espérer une absolution pour son héros, comme si, inconsciemment, c'était la sienne propre qu'il désirait obtenir.

Nous reviendrons sur les créations maîtresses de Schu-

mann au cours des chapitres qui vont suivre — mais l'on voit déjà combien est profonde cette remarque de Grillparzer s'appliquant au maître de Zwickau : « J'ai toujours pensé qu'un artiste qui devient fou a été obligé de lutter contre sa nature intime. »

Nous avons cru utile d'introduire ces quelques remarques sur Schumann; elles nous semblent l'éclairer d'un jour nouveau, et mettront en valeur quelques points de notre étude générale de la Pensée symbolique.

CHAPITRE PREMIER

LA MUSIQUE ET LE SCHEMA DU PSYCHISME

SOMMAIRE. — L'Inconscient. — Le Dynamisme affectif. — La Conscience. — Le Problème musical. — La Mélodie, le Thème, éléments symboliques. — La Consonance. — La Dissonance. — Le Principe de plaisir. — Le principe de réalité.

Le problème de l'Inconscient et le problème de la Musique sont constitués par les mêmes données. Mais ils ont aussi une même solution. Ainsi devons-nous d'abord dire ce que nous entendons par Musique et par Inconscient. Selon les fortes paroles de Lipps, citées par Freud : « Le problème de l'Inconscient est moins un problème psychologique que le problème de la psychologie elle-même. » L'Inconscient est la condition nécessaire du psychisme. Et l'on peut adopter comme définition cette formulé du Docteur A. Hesnard : « On peut appeler Inconscient tout ce qui, dans la vie psychique, est ignoré du sujet pensant. » Cette définition, extrêmement large, s'applique infiniment mieux à l'Inconscient que toutes celles préalablement données. En particulier, on a souvent tendance à confondre Inconscient et Mémoire affective. Il semble que Bazaillas ⁽¹⁾ ait adopté cette façon de voir. En réalité, l'on ne doit pas considérer l'Inconscient comme une région ni comme une fonction spé-

(1) Bazaillas, *La signification métaphysique de la Musique, d'après Schopenhauer*. Thèse Paris, 1904, Alcan. — Repris dans *Musique et Inconscience*, Paris, Alcan, 1908.

ciale du psychisme. C'est une nécessité inéluctable qui atteint tous les processus mentaux, les plus dégradés et les plus perfectionnés. De sorte que la Conscience n'est pas quelque chose de supérieur et l'Inconscience quelque chose d'inférieur. Une seule création a une valeur en soi, c'est la Pensée : elle devient interprétable à partir du moment où la Conscience en prend connaissance. Mais elle n'est pas une création spontanée d'une Conscience qui engloberait tout ce qu'il y a de noble dans l'esprit. Ses éléments existent déjà, en puissance, quelque part, car, au fond, rien n'est plus inconscient que la Raison ou l'Intelligence : ce sont des facultés qui se manifestent, mais sont parfaitement insaisissables en elles-mêmes. Leur nature et leur fonctionnement nous sont aussi inconnus que l'affectivité. Ces facultés se révèlent par l'apparition de certaines images à la Conscience. Mais l'affectivité se révèle aussi par des images semblables, et qui sont moins logiques (au point de vue de la réalité sociale) dans leur assemblage. Le phénomène dit de pensée pure est, en somme, une création idéale et surhumaine. La Pensée la plus logique est toujours entrecoupée d'images affectives, car l'affectivité se manifeste toujours, même dans les créations les plus rationnelles de l'esprit.

L'on peut considérer aussi la Mémoire comme faisant partie de l'Inconscient, puisque des souvenirs non pas oubliés mais simplement non évoqués peuvent être considérés au même instant comme inconscients. Mais, pas plus qu'on ne doit faire de l'Inconscient une sorte de localisation cérébrale, ou tout au moins mentale, on ne doit pas non plus le considérer en psychologie normale comme le simple réceptacle de ce qui a été refoulé. Ainsi, à certains points de vue, l'affectivité semble appartenir davantage à l'Inconscient que l'idéation. En réalité, c'est parce qu'elle nous donne des sensations toujours un peu vagues, lorsqu'elles apparaissent à l'état pur. Les sensations affectives ne sont vraiment précises que lorsque l'affectivité s'est portée sur un

complexe qui se manifeste sous la forme d'une image dont la conscience est plus pure. Ainsi, pour donner un exemple emprunté à la psychiatrie, la sensation d'angoisse, quoique très douloureuse et très pénible, est une sensation affective à l'état presque pur : elle est vague, diffuse et difficilement localisable, car elle est fixée sur un état peu représentatif, la peur, qui est un mode de réaction physiologique immédiat. Au contraire, l'obsession ou la phobie se portent sur des images précises : ce sont encore des sensations affectives, mais elles sont accompagnées de représentation. Quand nous prétendons rapprocher la musique du dynamisme affectif, nous nous adressons à des phénomènes psychiques qui sont inconscients en eux-mêmes, mais finissent par se manifester à la conscience à l'aide d'images symboliques. Car, en somme, il est aussi difficile pour l'esprit de se représenter l'affectivité à l'état pur que la Pensée pure. Nous ne pouvons en avoir connaissance que par un certain nombre d'images qui constituent le langage intérieur. La Musique, nous insisterons sur ce point, dans notre chapitre du Symbolisme musical, s'apparente à un langage intérieur imagé et affectif, mais pas uniquement affectif. C'est une construction dont l'élaboration est infiniment plus complexe que l'association libre. Le langage musical serait bien pauvre s'il n'avait à sa disposition que des images affectives spontanées et non choisies. L'association absolument libre et détachée totalement de la logique n'aboutit qu'à la création d'un langage stérile : celui de la névrose ou du rêve le moins organisé. Mais chez l'intellectuel supérieur, chez le musicien de génie dont la vie intérieure est prodigieusement riche, l'association libre, quoiqu'en apparence parfaitement inconsciente, est encore dirigée par la critique. De sorte que les images du langage intérieur le plus spontané sont en quelque sorte sélectionnées.

La pensée créatrice peut être considérée comme se dégageant d'une certaine valeur inconsciente : elle reste toujours en relation avec un certain nombre d'éléments émo-

tionnels, d'images symboliques affectives, qui scandent en quelque sorte son évolution. Mais elle est différente, dans son contenu, de ces images. Ainsi, la Musique ne peut pas, en somme, être considérée comme l'art de l'Inconscient : il y a quelque chose d'un peu choquant dans cette formule; elle semble opposer la Musique à d'autres créations esthétiques qui deviendraient ainsi l'art du Conscient. En réalité, comme l'ont très bien dit Rank et Sachs, « ... la valeur d'une production artistique dépend en première ligne des émotions inconscientes qu'elle saura provoquer chez celui qui la contemple ». Nous dirons donc que l'art musical est, entre tous, l'art du mouvement. Son dynamisme coïncide avec celui des sentiments qui sont des créations beaucoup plus affectives que la Pensée. Mais il peut, dans les formes musicales les plus parfaites, coïncider avec le dynamisme de la Pensée elle-même, toujours accompagnée dans sa progression d'images affectives : le langage musical, essentiellement affectif, n'a pas la précision du langage courant, utilitaire. De sorte que la Musique contient la Pensée, mais ne l'analyse pas. Elle retient surtout tout ce qui en elle peut faire naître une émotion.

La pratique de l'harmonie et de la composition musicale semble, d'ailleurs, élargir le champ de la conscience : c'est en cela aussi que l'on a voulu considérer la Musique comme un art de l'Inconscient. Le langage musical reconstitue le langage intérieur du Musicien; ce langage intérieur est une fonction essentiellement humaine de prise de contact avec des faits psychiques, insaisissables en eux-mêmes. En somme, la culture musicale devient un enrichissement de ce langage intérieur : le musicien voit mieux que tout autre dans son psychisme. Il arrive, non pas à connaître, car la connaissance implique la conscience, mais à entrevoir à la manière d'une pré-intuition, un certain nombre de phénomènes sous-jacents à son activité psychique consciente. Le langage musical extérieur étant extrêmement voisin de cette intuition, l'on voit tout l'intérêt que peut présenter, en psy-

chologie générale, l'étude de la composition musicale, reflet de l'âme du musicien devenue un peu plus facilement lisible. Au sujet de cet élargissement du champ de la conscience, Beethoven déclare que la Musique lui a révélé une science « plus vaste que la théologie et la philosophie ». C'est dans son propre monde intérieur olympien que son œil voyait.

En définitive, cette conception de l'Inconscient est celle que Freud exposa dans ses premiers ouvrages; car le Maître de Vienne, que certains de ses élèves dissidents traitent de mystique, mais qui est, de tous les Psychanalystes, le premier et le plus génial, a édifié une théorie tout à fait large et belle de l'Inconscient dans ses travaux les plus anciens, et en particulier dans sa superbe *Traumdeutung*. Il demeure toujours un certain nombre d'éléments qui ne peuvent jamais venir à la conscience de l'individu. L'œuvre de Schumann qui est, plus que toute autre, construite sur une inspiration de rêve, contient une tendance profonde que le Maître lui-même n'a probablement pas perçue : le symbolisme de son langage musical ressemble, par certains éléments, au symbolisme de la Névrose : ce sont ces « voix étrangères » dont parlent les critiques. Dans le traitement des névroses, l'exploration de l'Inconscient par le médecin révèle, en certains cas, toute suggestion étant écartée, des Complexes dont le malade ignorait absolument l'existence.

Maintenant que nous avons posé le problème de l'Inconscient, considérons celui de la Musique. Nous verrons plus tard que ce second problème repose sur les mêmes données que le précédent. L'on pourra donner pour les deux des solutions identiques. De sorte qu'on peut déjà les confondre en un seul qui les embrasse dans leur totalité.

Il pouvait paraître présomptueux de vouloir circonscrire l'Inconscient par quelques mots; de même, nous aborderons le monde de la musique par l'examen d'un certain nombre de propriétés du langage musical, dont il est bien difficile de donner une définition à la fois simple et complète. Pour Lavigne, « la musique est la science des sons considérés

sous le rapport de la mélodie, du rythme et de l'harmonie ». La mélodie peut elle-même être considérée comme « une succession de sons musicaux qui, émis un à un et successivement, forment un chant agréable et régulier ».

Dans le style classique, la mélodie doit posséder une carrure déterminée. Mais la mélodie populaire primitive n'était pas soumise à cette nécessité. Plus près de nous, la mélodie schumannenne tend à s'affranchir du principe de la carrure rigide et symétrique et retrouve ainsi sa véritable signification. Wagner affirme aussi « qu'en musique tout est mélodie », et donne à ce terme une signification très vaste. La mélodie devient un élément autonome qui se suffit en soi, sans être astreint aux lois strictes du style scholastique. Elle évolue largement dans plusieurs tonalités. On ne peut lui assigner, dans la musique symphonique, ni commencement ni fin : en cela, elle s'apparente à la continuité des phénomènes psychiques : ils se manifestent à la conscience à un moment donné mais ils existaient déjà d'une vie autonome. Infinie, la mélodie n'est interrompue qu'artificiellement et se prolonge, en réalité, longuement dans l'âme du musicien. Elle est faite de contours mélodiques, s'enchaînant et se succédant avec un déterminisme affectif troublant. Par intuition, l'on voit combien elle ressemble à ces figurations qui apparaissent en état de rêve, symbolisant des tendances profondes, essentiellement dynamiques. Toutes deux surgissent mystérieusement, évoluent dans une indécision troublante et disparaissent en laissant derrière elles un étrange sillage infiniment mélancolique.

La mélodie est en réalité formée d'un certain nombre de contours mélodiques élémentaires : ces éléments constituent les thèmes ou les motifs. L'on doit aussi compter avec le timbre qui est, selon Vincent d'Indy, un dessin mélodique unique, indifférent, inerte, qui s'applique à tous les couplets d'une chanson ou à plusieurs chansons différentes. L'usage des timbres, fréquent dans la monodie grégorienne, témoigne déjà de l'emploi, parfois inconscient, d'une même al-

lure mélodique destinée à symboliser le même sentiment épars dans plusieurs textes. Déjà se manifeste là cette vérité psychologique qui est à la base de toute expression musicale : conformité du sentiment et de l'allure musicale. Le motif apparaît d'une façon très pure chez Wagner, sous la forme du leitmotiv : mais il se manifeste déjà dans les premières ébauches de l'art musical ; musique et thème sont spécifiquement inséparables. Cet élément mélodique est toujours doué d'un coloris affectif spécial. Le motif, dans toutes les compositions musicales, des plus primitives aux plus complexes, représente l'élément symbolique ; disons tout de suite que l'on doit prendre le terme de symbolisme dans son sens le plus large et le considérer comme un procédé de synthèse psychique, répondant à un certain nombre de lois que nous étudierons plus loin. Le symbolisme musical est le propre symbolisme du langage intérieur, dont les images ont acquis une valeur sonore. Une symphonie édifiée sur un nombre déterminé de thèmes s'opposant logiquement les uns aux autres, exprime en raccourci l'évolution de la pensée dont les images symboliques assurent la continuité. Toute image symbolique est une image condensée : elle transforme, plus ou moins parfaitement, une idée générale ou abstraite en un élément concret. De même le thème musical contient, sous une forme réduite, chez Beethoven, le germe d'une pensée philosophique ; chez Wagner, il peut exprimer un concept métaphysique ou un état émotionnel ; plus simplement, il traduit souvent par une onomatopée une scène de la vie. Chacun de nous dispose d'un nombre prodigieux d'images dont certaines sont universelles. Mais la richesse d'une opération mentale ne vaut que par la sélection et l'assemblage coordonné de ces symboles. De même, le thème musical ne vaut que par son développement qui représente la valeur propre de la personnalité du poète. Le symbolisme constitue donc comme une étape dans la pensée créatrice et logique, et dans la pensée musicale.

Ainsi, thème, mélodie et développement musical nous

apparaissent déjà comme des créations autonomes de l'esprit. A ce titre, ce sont des entités qui ne s'accordent pas toujours avec la notion du nombre. Toute mélodie possède une valeur en soi, qu'il est impossible de mesurer par rapport à une autre mélodie : la mélodie se suffit à elle-même parce qu'elle exprime un état de conscience. Nous voici déjà en présence, à propos de cette création de l'esprit, du fameux parallélisme Psycho-Physiologique du nombre et de la Pensée. Nous l'indiquons au passage, pour nous en affranchir désormais, en disant brièvement comment le Monde Musical, qui est en somme le Monde Psychique, permet de l'envisager. La mélodie répond à un certain nombre de lois d'autant plus strictes que l'on se rapproche du style d'école : dans le style moderne, elle tend à s'en affranchir de plus en plus. L'on peut concevoir cette restriction, peu sensible de nos jours, du fait que la mélodie s'extériorise à un moment donné pour impressionner nos sens et satisfaire notre entendement : de ce fait, elle répond à un certain nombre de lois physiques et plastiques qui la modifient et qui portent d'ailleurs bien davantage sur les autres éléments musicaux, l'harmonie et le rythme. Toute œuvre musicale écrite diffère sensiblement de celle que le poète concevait en rêve. Mais, spontanément, elle tend à créer de nouveau un espace virtuel, un milieu impondérable où se réfléchissent les sons : le nombre et le temps s'effacent dès que s'élèvent les premiers accords d'une symphonie. Et pourtant l'espace ainsi créé est encore étroit par rapport au monde infini de la Pensée. Mais il constitue une sorte d'intermédiaire entre le monde sensible par lequel il s'impose à nous et l'immatériel de l'âme. Voilà pourquoi la notion du nombre ne s'accorde pas absolument avec la mélodie, mais subsiste dans l'harmonie et le rythme. Ainsi se révèle cette dualité fondamentale de la musique et de la vie psychique qu'elle reflète ; l'on voit combien les deux problèmes posés plus haut se confondent. En somme, la mélodie « fille de l'harmonie » ressemble à ces héros mythologiques fruits de l'amour d'un dieu et d'une

mortelle qui participent de la toute-puissance de l'un et de la faiblesse de l'autre. Ceci dit, nous nous écartons désormais résolument de toute considération métaphysique; cette étude s'efforce pour le moment, comme l'a préconisé Claude Bernard, dans toute tentative expérimentale, de se dégager des idées préconçues, et d'observer; dans les autres chapitres, nous supposerons et nous vérifierons.

L'harmonie est l'accord des sons émis ensemble : cet accord supposant certaines qualités physiques de fréquence des sons sur lesquels nous passons. Les accords doivent être envisagés, comme résultat d'une analyse qui interrompt, à un moment donné, l'évolution de l'harmonie. L'harmonie ne peut pas être considérée comme la science des accords; Vincent d'Indy déclare que « musicalement, les accords n'existent pas ». Nous les envisageons, pour le moment, en considérant la musique à l'état statique : artificiels, si l'on veut, ils n'en existent pas moins à chaque instant. Le troisième élément musical, le rythme, est une disposition symétrique et à retours périodiques des temps forts et des temps faibles. Nous considérons, pour le moment, la musique symphonique la plus évoluée; et nous proposons de localiser dans ses éléments un certain nombre de procédés et d'instances psychiques. Nous analyserons plus loin, dans le développement musical, le dynamisme de ces processus. Nous faisons en somme, pour le moment, une dissection méthodique des éléments musicaux considérés à l'état statique.

Les trois éléments fondamentaux : la mélodie, l'harmonie, le rythme, s'associent pour constituer cette création une : la Musique. Combarieu déclare que « la musique est l'art de penser avec des sons ». Cette définition doit être acceptée en considérant cet « art de penser », comme une fonction extrêmement complexe, dont l'évolution comporte plusieurs stades. A la base, cet art nous fait entrevoir un ensemble d'opérations essentielles et inconscientes; au sommet, il tend à faire naître la connaissance de la Pensée. Celle-ci semble s'imposer comme un éclair à la conscience, alors qu'elle est

le résultat d'une longue maturation. Elle apparaît sous une forme symbolique condensée qui nécessitera, pour être exprimée en entier, de longs développements. L'imagination créatrice, même à l'état de veille, procède d'une manière un peu comparable à celle du rêve : elle s'efforce d'évoquer des images-souvenirs, mais dans un ordre choisi. Leur perception claire ne prend une forme conceptuelle que lorsque les images se sont révélées fécondes. Mais le souvenir pur, le souvenir image et la perception apparaissent à l'état complexe, aucun de ces termes n'étant isolé. Même pendant l'effort, le souvenir demeure encore pendant quelques instants dans une sorte de préconscience : nous le pressentons ; son caractère affectif nous impressionne le premier ; puis, peu à peu, le souvenir apparaît « comme une nébulosité qui se condenserait » ². Ainsi la Pensée se manifeste à la conscience encore tout imprégnée d'inconscience. Cette courte analyse révèle la complexité du monde de l'idéation : mais si, maintenant, nous nous tournons vers le Monde de la Musique, la même complexité se reflète dans la genèse de l'image musicale qui est elle-même une image condensée. Le style polyphonique ancien et les formes symphoniques modernes ne sont pas faits d'une seule voix, mais de l'accord constant de plusieurs voix qui chantent ensemble. La comparaison met précisément en valeur cette sorte de symphonie des opérations mentales. La conscience est, si l'on veut, comme l'oreille de l'auditeur ; elle n'entend qu'une voix complexe et multiple ; ou une seule voix qui se détache sur l'accompagnement. Mais cette impression résultante est artificielle : la musique soutient la mélodie d'un ensemble de formations architecturales qui lui assurent à chaque instant sa cohésion et conditionnent en somme son existence. L'harmonie résulte en réalité de la superposition de plusieurs mélodies différentes. Parallèlement, la conscience embrasse une toute petite partie de la vie psychique, bien que son regard puisse se mou-

(2) Bergson, *Matière et Mémoire*. Alcan, 1908.

voir au sein du monde intérieur; elle soupçonne à peine la genèse des opérations mentales dont seule la solution l'impressionne.

La même complexité se révèle dans le monde musical et dans le monde psychique. Et si l'on analyse de plus près le rapprochement, l'on voit une conformité absolue dans tous les détails. Cet Inconscient, qui fait la base de l'édifice affectif et conceptuel, supporte aussi tout l'édifice musical. L'Idée suit dans la musique la même trajectoire ascendante que dans le monde psychique : elle se révèle composée d'un certain nombre d'images qui se rapportent toujours de près ou de loin à un souvenir : d'abord ces images se pressentent. Puis leur apparition nous impressionne d'une manière plutôt affective; enfin, elles s'organisent et se condensent à la manière de celles qui supportent la Pensée. La même logique relie les différentes opérations mentales qui tendent vers la pensée créatrice et les images symboliques dont le développement constitue l'œuvre musicale. En somme l'idéation apparaît schématiquement comme la progression d'un certain nombre d'éléments venus de l'Inconscient et acquérant une valeur progressivement consciente; il n'est d'ailleurs nullement question dans ce schéma de considérer la valeur consciente comme plus perfectionnée ou plus noble que la valeur inconsciente.

Voyons maintenant comment la musique, à l'aide de ses trois éléments fondamentaux, s'est assimilé la complexité de ces phénomènes.

L'harmonie suppose l'accord de notes aiguës et de notes plus graves. D'une manière générale, le Conscient affectionne plutôt le médium ou les voix aiguës. L'Inconscient ou plutôt le Préconscient aime mieux les notes graves. En effet, les notes graves expriment les valeurs sombres; et parallèlement, les sentiments que l'on dit, dans le langage courant, être les plus profonds; ceux qui sont à la base de la mentalité et du comportement; ceux qui sont les plus personnels, les plus actifs; mais aussi les moins conscients. Ils apparais-

sent à la connaissance, d'une façon parfois déguisée; les forces morales répulsives les modifient souvent, de sorte que l'individu peut n'en avoir qu'une notion vague, intime et profonde, qu'il entrevoit seulement, sans en prendre la perception nette. Au contraire, les éléments conscients du psychisme, ceux qui sont parfaitement présents à notre esprit; ceux qui constituent les données courantes de notre vie quotidienne, tendent à s'exprimer spontanément par le langage. Que l'on veuille bien songer que la hauteur des sons qui constituent ce langage se localise sur l'échelle des notes dans le médium et même, surtout, chez la femme, dans le registre aigu. Prenons immédiatement un exemple : soit un lied de Schumann avec un accompagnement de piano, le n° 1 de l'Op. 25 : *A ma fiancée* (sur un poème de Rückert). D'emblée, la parole chantée exprime des éléments conscients, ce qui semble évident, puisque des phénomènes inconscients ne peuvent être exprimés dans le langage courant. Mais considérons, d'autre part, l'accompagnement. Son langage est tout autre; plus grave, plus effacé, plus sombre, il a précédé les paroles. Quelques arpèges ont préparé leur épanouissement. Et ces arpèges étaient faits de notes qui partaient du registre grave pour ruisseler et jaillir vers le médium d'où la voix naquit. D'ailleurs le chant aurait fort bien pu ne pas être accompagné de paroles. Mais dans tous les cas il exprime des sentiments actuellement présents à la conscience. Ces sentiments se manifestent en créant une sensation affective de plaisir ou de déplaisir. Dans la musique la plus primitive se retrouve le souci de marquer cette sensation : le sentiment ou l'idée sont exprimés dans la cantilène monodique médiévale par les mots du texte sacré; leur expression musicale s'efforce de souligner à chaque instant les réactions affectives qu'ils appellent dans l'âme. Il est dit dans le chapitre XV du micrologue de Gui d'Arezzo (995-1050) intitulé de *Commoda componenda modulatione*.

§ 12. « L'effet du chant doit chercher à imiter les événe-

ments racontés par les paroles; que les neumes ⁽³⁾ graves doivent être réservés aux circonstances tristes, les neumes gracieux aux choses tranquilles, les neumes exultants aux idées de prospérité. »

Dans notre musique actuelle, l'intervention de l'harmonie a perfectionné ce mode d'expression affective. D'ailleurs la forme polyphonique qui a fait suite à la monodie était bien proche de la vérité psychologique et de la complexité des phénomènes de conscience : chaque voix y évoluait pour son propre compte, créant une partie mélodique autonome : cette forme collective peignait infiniment mieux cette sorte de polyphonie qui chante largement dans notre âme, que ne le fit plus tard l'artificielle mélodie italienne plus brillante, mais moins vraie au point de vue psychologique.

L'ensemble réalisé par le chant, soutenu de l'accompagnement, exprime la pensée tout entière, non pas seulement sous sa forme consciente, mais précédée de son substratum inconscient. Un phénomène s'imposant brusquement à la perception claire se localise d'emblée dans des tons aigus. Ainsi les apparitions, les visions (l'apparition d'Astarté dans *Manfred*, par exemple), se font parmi le bruissement d'accords aigus et comme scintillants. Le même procédé est utilisé dans une autre pièce de Schumann intitulée *Vision* (*Feuillets d'Album*). Dans ces deux exemples pris chez le même auteur, les sonorités moelleuses et délicates confèrent un cachet mystérieux et comme vaporeux, à ces blanches et frêles apparitions. Ce procédé ne lui est pas spécial, il a, au contraire, un caractère de généralité : « La tenue des cors et des trompettes à l'octave, au début de l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* (Glück) donne l'idée d'un rayon de soleil brillant à la surface de la mer dans l'accalmie qui précède l'orage. »

À l'inverse de ces évocations spontanées, le souvenir qui s'empare lentement de la conscience émerge au sein d'accords arpégés s'élevant du plus profond de la gamme vers

(3) Neumes : syllabes musicales chantées d'une seule émission de voix.

des notes plus claires : il va progressivement de l'Inconscient vers la Conscience, de la mémoire vers la perception claire, faisant vibrer, au passage, l'affectivité. En voici quelques exemples : la petite pièce de Schumann intitulée *Souvenir* (*Jugend Album*), et inspirée par la mort de Mendelssohn; le lied *Souvenir* du recueil de mélodies *Les Amours du poète*. Dans cette dernière pièce, l'accompagnement fait d'accords dissonants en *si* mineur, exprime l'évocation progressive d'un souvenir d'amour plein d'une ferveur inquiète, et mélancolique. C'est d'ailleurs un souvenir tant soit peu charnel, ce qui est rare dans l'œuvre de Schumann. Aussi ne s'exprime-t-il qu'à demi; il est fait d'une passion mollement refoulée, et comme à regret — tout intime et tièdement contenue. D'ailleurs, le refoulement d'un sentiment de la Conscience vers l'Inconscient s'exprime tout naturellement en musique par le procédé inverse de l'évocation : ainsi un autre lied de Schumann *Amour discret* (Op. 35, n° 8, *Douze Poèmes de Kerner*) exprime magnifiquement une passion ardente que le poète réfrène et s'efforce de contenir. Les premières mesures de l'accompagnement disent ce sentiment en une phrase courte. Puis un chromatisme descendant refoule l'amour qui sombre finalement dans un accord de quinte (*ré* bémol-la bémol). Enfin, la voix redit cet amour à demi réfréné comme une plainte plus grave dans le ton de *ré* bémol majeur.

Plus souvent, le sentiment réprimé tend à s'exprimer en musique dans le mode mineur : l'esprit universel de Goethe l'avait déjà vu; l'on sait que le poète de Weimar rêvait d'écrire une théorie des sons musicaux (Tonlehre). Selon lui, il existe une unité vivante métaphysique du son, le « Tonmonade ». Les deux tonalités, majeure et mineure, seraient deux états différents de cette même unité : « Si la Tonmonade se dilate, le majeur jaillit; si elle se resserre, naît le mineur; il dit aussi dans les *Pensées en Prose* sous une forme plus claire : « Mode mineur, harmonie du désir : passionné. Le désir qui aspire aux objets lointains, mais qui se

recueille en lui-même avec mélodie, produit le mode mineur. » Ainsi le mode mineur nous paraît propre à décrire le sentiment contenu, à demi réprimé, auquel la conscience s'attache encore avec intérêt; il ne traduit nullement la gêne, ni même la tristesse, comme le prétendait Schopenhauer; mais plutôt cette sorte de mélancolie très voluptueuse, cette rêverie qui s'attache à la femme aimée et lointaine. Il s'oppose au calme et à la plénitude du ton majeur qui peint la pensée créatrice, la passion noble et sublimée et s'affirme comme nettement constructeur. Le majeur implique la conscience claire d'une pensée qui se replierait sur elle-même dans le mode mineur. Schumann appelait Mme Henriette Voigt « son âme en la mineur ». Il exprimait ainsi un amour très profond et très pur, d'où le moindre désir sensuel était banni. Il lui avait été présenté, à Leipzig, par son ami Schunke et Ernestine von Fricken. Il eut pour elle un sentiment très vif, mais pudiquement voilé. L'affinité de leurs deux intelligences frémissantes et la tendresse passionnée de leurs deux cœurs surhumains les avaient rapprochés. Il lui écrivait en 1834 : « J'ai pleuré comme un enfant quand j'ai lu, en marge, le mot d'Henriette... vous, Henriette, vous êtes mon amie aimée. » C'est son image nostalgique et divinement tendre qui passe à chaque instant dans les *Davidbündlerdanze* (Op. 6, 1837). Il avait écrit bien antérieurement à l'âge de 16 ans : « Il est des heures où toutes les manifestations de notre sentir humain sont tendues vers un accord mineur si attendri — où les sentiments de tous les pêcheurs endurcis et repentants — car c'est là ce que nous sommes tous, se fondent en une telle mélancolie, que les pleurs que nous versons sont plutôt des pleurs de deuil que de joie. »

Le sentiment totalement refoulé ne revêt plus l'allure du mode mineur. Dans le monde psychique, le refoulement de tendances inconscientes infantiles, parfois choquantes mais cherchant une réalisation, entraîne un transfert de l'affectivité qui se déplace du complexe choquant pour se porter sur

un élément de représentation plus bénin. Cette affectivité témoignant d'une tendance non satisfaite, réapparaît à la conscience d'une façon détournée, créant cette douleur profonde si fréquente en pathologie mentale : l'angoisse. Elle est constituée par le phénomène physiologique de la peur, auquel se surajoutent des sensations corporelles spécifiques. Cette fixation de l'affectivité à l'état pur sur une réaction de défense normale, la peur, témoigne de cette tendance de toutes les manifestations psychiques à saisir toujours un élément de représentation, c'est en somme la condition primordiale du symbolisme. Toutes les tendances profondes de l'individu exigent une réalisation. Elles créent un état de tension intérieure qui se traduit par un besoin à satisfaire. La satisfaction de ce besoin crée une jouissance. La non-satisfaction fait naître un état qui peut aller jusqu'à la souffrance. Le psychisme inconscient est dynamiquement réglé comme le psychisme du primitif par le principe Jouissance-Souffrance.

Ainsi sommes-nous conduits naturellement à trouver dans le monde de la représentation musicale un équivalent de ce principe. Toute œuvre symphonique peut schématiquement être considérée comme un enchaînement de consonances et de dissonances. Or, les accords consonants donnent une impression agréable de plénitude et d'achèvement. Les accords dissonants sont teintés d'une mélancolie qui peut aller jusqu'à la souffrance véritable si la dissonance est totale. Ainsi la musique symphonique apparaît comme un conflit psychique se résolvant en une victoire finale qui fait naître la joie. La cadence parfaite terminale et le retour à la tonique achèvent la lutte. Pythagore voyait déjà dans la tonique un symbole du repos, un retour au calme primitif. L'accord parfait bâti sur la tonique apporte à ce calme un élément de joie. La jouissance et puis le calme sont affirmés par la succession de plusieurs accords consonants, et se manifestent au maximum dans la cadence parfaite du style classique.

Nous venons de suggérer notre critère musical de valeur affective : c'est justement le principe Consonance-Dissonance.

Il est l'équivalent de celui qui régit toute la vie affective : Jouissance-Souffrance, ou si l'on veut, Plaisir-Douleur. L'harmonie à l'aide d'un déterminisme qui nous fait entrevoir sa vérité psychique se résout, en définitive, en la superposition de plusieurs mélodies, créant pour l'oreille profane une succession de dissonances et de consonances qui s'appellent entre elles et découlent les unes des autres. Considérons à l'état isolé cet accord consonant, qui était enchaîné à la construction musicale : l'accord parfait majeur par exemple. Il ne possède pas une existence autonome, il n'existe pas en soi ; néanmoins, on peut l'isoler, par l'esprit, et il conserve encore cette propriété observée tout à l'heure : il détermine une sensation de bien-être. Au contraire l'accord dissonant blesse notre âme plus douloureusement. La dissonance totale crée pour l'oreille musicale une véritable sensation de douleur. Dans tout accord dissonant, il y a quelque chose de tendu, de rétracté qui cherche sa résolution. Cette sensation confuse de malaise que donne l'accord dissonant ressemble absolument à cette autre sensation de malaise affectif que crée la non-satisfaction d'un désir profond et refoulé. Il y a une analogie complète entre le sentiment refoulé qui veut se réaliser et la dissonance qui cherche sa résolution. Ainsi, dans la vie psychique, prenons l'exemple du sentiment amoureux : contenu il ne crée pas encore la douleur, mais une sorte de demi-blesure très mélancolique et très douce traduite en musique par le mode mineur. Ce mode lui-même peut être considéré, au point de vue psychologique, comme produit par une sorte de resserrement : ce resserrement se manifeste si l'on veut, dans l'accord parfait par la substitution de la tierce mineure à la tierce majeure. Ce sentiment amoureux non pas contenu, mais carrément refoulé, ne crée plus une rêverie tendre, mais bien une véritable douleur affective que la musique exprime sous le

forme de la dissonance. A ce titre, il faut retenir que l'accord dissonant le plus simple, l'accord de quinte diminuée, contient dans son deuxième renversement ce redoutable intervalle de quarte augmentée que les anciens harmonistes appelaient « *diabolus in musicam* ». Cet intervalle entre dans beaucoup d'accords dissonants. L'on est donc, une fois de plus, en présence, dans tout ce qui confine au refoulement, de la conception symbolique du démoniaque qui est, en somme, la manifestation brutale et profonde de l'instinct sexuel.

Les modulations exigent l'emploi d'accords dissonants : elles prolongent notre souffrance relative, ou tout au moins ce léger état de douleur morale que crée la dissonance et retardent le moment où les accords terminaux nous rendront le calme et la sérénité. Ajoutons que la musique est un art, et que la sensation de souffrance qu'elle engendre demeure encore agréable. Les accords dissonants constituent une création esthétique qui ne se contente pas d'exprimer brutalement le sentiment refoulé, mais en donne, au contraire, une image sublimée. De même que dans le monde psychique, le plaisir et la douleur ne valent que par leur opposition, de même en harmonie un accord isolé n'a rien de musical. Il ne vaut que par rapport à ceux qui le précèdent et le suivent, réalisant un mouvement idéal. Musique et psychisme créent une synthèse merveilleuse, essentiellement dynamique, que l'on n'interrompt qu'artificiellement : Il est des dissonances dont le coloris est infiniment précieux et la blessure qu'elles font à notre âme nous est encore très chère. Parallèlement, la mort de Britannicus pourra nous faire verser des larmes, mais de très douces larmes, et la douleur qu'elle fait naître est bien différente de celle qu'on éprouve à la mort d'un parent. Le névrosé et l'émotif peuvent néanmoins s'identifier au personnage dramatique ou aux images musicales à tel point qu'ils souffriront vraiment, comme s'ils étaient atteints eux-mêmes. Il est des cas où la dissonance s'est montrée capable de créer une douleur réelle. Citons à ce sujet

une observation empruntée au Docteur Ingegnieros, résumée dans l'ouvrage de Dupré et Nathan . *Phobie des dissonances : Le Langage Musical* (Alcan, 1910).

Musicien professionnel, névropathe, hystérique, timide et indécis, atteint d'une phobie chronique des dissonances. Tous les sons faux et dissonnants, grincement des roues sur les rails, sifflets des locomotives, fausses notes jouées ou même écrites, provoquaient l'angoisse avec le besoin de résoudre les dissonances conformément aux lois de l'harmonie. Le malade portait sur lui de petits sifflets diapasons, destinés à l'émission de sons complémentaires résolutifs. Il évitait les auditions orchestrales par peur des dissonances; il s'enfermait dans sa chambre, parcourait des yeux ses partitions favorites et s'offrait ainsi la jouissance d'auditions visuelles exemptes de toute appréhension.

Le malade est mort à 69 ans, sans atténuation de sa phobie.

Ainsi l'accord dissonant peut, en certains cas, engendrer une douleur psychique qui est, en réalité, due à la non-satisfaction de conflits affectifs profonds. D'emblée l'accord dissonant avec ses infinies variétés, ses résolutions inattendues, semble tout à fait propre à peindre les complexes inconscients et leur valeur affective. Ce critère de valeur affective, consonance-dissonance, ne vaut, signalons-le tout de suite, que pour la musique la plus évoluée : car le primitif, outre qu'il ignore absolument l'harmonie, ne se déclare même pas frappé par la consonance et la dissonance de notre musique symphonique. Seul, le rythme le fascine, plus encore que les rudiments de mélodie dont sont faites les ébauches de son art. Ceci est tout à fait d'accord avec l'histoire du développement de la musique où l'harmonie est une création relativement récente : elle dérive, en somme, du plain chant primitif qui se modifia au ^x^e siècle avec l'apparition du contrepoint. Notre critère doit néanmoins être considéré comme l'adaptation aux contingences sociales actuelles de tendance profondes et simples qui demeurent encore dans

le psychisme inconscient de l'individu plus civilisé, et que révèle spontanément sa musique.

Il nous reste à envisager le dernier élément musical, le rythme, qui apparut en réalité le premier au cours de l'Histoire. Nous parlerons surtout de lui dans le dernier chapitre sur la Suggestion musicale : grâce à ses innombrables modalités, il serre de très près le dynamisme de la vie passionnelle. L'on retrouve en musique le rythme de la joie, celui, plus tourmenté, de l'angoisse, le rythme lent de la mélancolie. Dans les formes musicales les plus parfaites, le rythme devient celui même de l'attention que nécessite la prise de contact, entrecoupée d'images, du langage intérieur avec la Pensée.

Une œuvre où abondent les accords dissonants tend à créer en nous une sorte d'état de rêve diffus et profondément émouvant, car c'est dans le rêve surtout que se manifestent les aspirations inassouvies de l'affectivité. Les complexes inconscients revêtent de préférence une forme riche en dissonances. L'Inconscient s'impose dans la musique moderne, comme dans la poésie et la psychologie. Schumann a, le premier, multiplié les dissonances tonales et, parallèlement, ce que les critiques ont appelé la « ditaxie rythmique » (4). Emotif, il est en proie à une angoisse diffuse qui l'entraîne à composer et à composer encore pour réaliser désespérément cette sérénité intérieure qu'il n'atteignit jamais. Les accords parfaitement consonants, ceux qui font naître le calme et la joie sont en petit nombre dans son œuvre. Les rythmes qu'il utilise sont à contretemps, heurtés, suspendus, brisés, traduisant les propres mouvements de son affectivité insatisfaite.

Les consonances sont plus fréquentes dans les *lieder*, que dans le reste de son œuvre : que l'on se souvienne de l'époque à laquelle ils virent le jour : celle du mariage; dans

(4) V. Basch, *Schumann*. Alcan.

le plein épanouissement de son génie et de sa vie d'homme. Si l'on prend, au contraire, une composition orchestrale écrite plus tard, l'ouverture de *Manfred*, par exemple, l'âpre et émouvant affrontement des deux motifs symboliques de Manfred et d'Astarté (dont le dernier triomphera dans l'apothéose du pardon) se heurte au déchaînement des forces démoniaques et de la mort, et crée d'angoissantes dissonances. D'ailleurs, si l'on suit la création des lieder dont tous ne virent pas le jour en 1840, il semble qu'ils aillent en s'assombrissant; l'inquiétude s'y révèle de nouveau comme dans toute l'œuvre schumannienne.

Wagner lui-même emploie peu l'accord consonant; il use et abuse de la dissonance; son œuvre témoigne ainsi de la réalité du monde où tout est désir et douleur. La vie psychique n'est jamais aussi simple que dans l'harmonie conçue en style scholastique où la consonance et la dissonance s'enchaînent périodiquement. Les alternatives de plaisir et de douleur ne sont pas aussi régulières dans la réalité; elles vagabondent au hasard de ce qu'on pourrait appeler le « torrent circulatoire » de la vie mentale. Le style wagnérien, avec la fuite perpétuelle des thèmes s'enchaînant en style fugué, réalise à chaque moment des dissonances toujours en évolution. Il est infiniment plus conforme à la vie qui lutte constamment pour réaliser un état d'équilibre que de nouvelles forces extérieures tendent à briser toujours. Le parallélisme des deux courbes est absolu.

Ainsi, la musique symphonique — et c'est toute notre musique moderne dans sa forme la plus pure — tend à se résoudre finalement d'après le « principe de plaisir ». En effet, toute dissonance doit être résolue, c'est-à-dire suivie, au bout d'un certain temps, d'un accord consonant. La fin du conflit qu'a extériorisé la pièce musicale doit, classiquement, être marqué par le retour à la tonique et à l'accord parfait majeur.

C'est bien une sorte de conflit que l'on doit voir dans notre musique symphonique, le combat qui se livre dans

notre âme entre des forces antagonistes. Déjà la musique polyphonique exprimait bien ce drame : le motet soulignait, par, une sorte de forme polymélodique, l'émotion qui se dégage d'un texte sacré. Certaines chansons polyphoniques exprimaient aussi une idée de combat, non plus de l'âme, mais bien une véritable bataille : citons à ce titre la célèbre chanson de Clément Janequin (xvr^e siècle), la *Bataille de Marignan*, pièce primitivement à quatre voix, extrêmement vivante par la variété de ses rythmes et de ses onomatopées marquant le bruit de la lutte. Elle se termine par la victoire du « noble roy François » et la défaite des Suisses.

La mélodie, au sens large où nous l'avons envisagée, n'est plus astreinte à la carrure; elle change continuellement de ton, toujours accompagnée de dissonances. Si nous revenons à la notion de l'Inconscient pendant un instant, nous savons que le dynamisme des tendances qui s'y manifestent se rapproche de la vie mentale simple de l'enfant et du primitif. Cette vie relève uniquement du principe de plaisir; elle a pour but la satisfaction immédiate des désirs devant réaliser un état de jouissance. La musique tend aussi en définitive à la réalisation de ce principe de plaisir, puisqu'elle tend toujours vers l'accord consonant terminal. Mais, dans notre musique symphonique la plus parfaite, nous trouverons un autre plaisir que l'attente impatiente de l'accord parfait terminal. Ce sont les échanges de consonances et de dissonances savamment combinées, qui créent dans notre âme la jouissance esthétique. De même notre vie mentale est faite des spéculations bien différentes de la jouissance immédiate que pourrait nous donner la satisfaction d'un désir. Mais, malgré tout, c'est encore le principe de plaisir que nous recherchons à plus ou moins longue échéance. Même l'ascète qui se livre à toutes les pénitences, ne se détache jamais de ce principe, puisqu'il entrevoit au loin, dans une vie future, comme une sanction de récompense. Notre musique et notre psychisme tendent à retarder la satisfaction immédiate pour se livrer à des spéculations plus ou moins complexes. Tous

deux dépendent du « principe de réalité » plus que du principe de plaisir. Ce nouveau principe consiste à « adapter l'organisme aux exigences de la vie réelle en leur subordonnant l'impérieuse impulsion à la satisfaction immédiate, en faisant entrevoir à l'individu la possibilité d'une satisfaction plus éloignée et plus efficace. » ⁽³⁾. Ainsi, le principe de réalité est lui-même une sorte d'adaptation du principe de plaisir à la réalité sociale ou morale. Notre musique moderne n'est donc pas tellement éloignée de ce principe de plaisir, puisqu'elle a besoin encore de quelques accords consonants pendant son évolution. Même dans le style le plus moderne, la page se termine généralement sur une consonance. Nous attendons, en somme, inconsciemment, cette consonance terminale comme une échéance marquant la satisfaction. Mais notre entendement veut un autre spectacle : aussi la musique représente dans l'échange des dissonances la succession d'états d'âme contradictoires et douloureux que crée la non-réalisation du désir. A ce point de vue, encore, la musique s'apparente au rêve qui dépend presque uniquement du principe de plaisir et marque aussi la réalisation d'un désir inconscient.

Cette évolution incessante des conflits parmi le conscient et l'inconscient dans toute l'étendue du psychisme appelle en musique de perpétuelles modulations, des passages continuels dans des tons étrangers au ton initial. Alors apparaissent des accords dissonants d'une manière inattendue et même imprévisible, avec la brusquerie douce et traîtresse d'un émoi soudain. Schumann a usé prodigieusement de ces combinaisons les plus imprévues : il enchaîne les accords suivant des règles nouvelles. Ainsi il crée dans notre âme un état de vague et de flou, puis des heurts et des déchirements allant jusqu'à l'angoisse. Ces échanges incessants expriment le dynamisme propre de son affectivité bouleversée évoluant brusquement de l'angoisse à l'extase. Dans sa musique,

(3) Jones, *Traité théorique et pratique de psychanalyse*, Payot.

outre l'amplitude exagérée des échanges affectifs normaux, plaisir-douleur, il y a aussi une accélération de ces phénomènes se manifestant par la ditaxie ou la rapidité fougueuse du rythme : vite, encore plus vite, telles sont les indications que l'on rencontre à chaque instant dans son œuvre. L'emploi troublant, décevant de la dissonance, crée un état de tension douloureuse de l'esprit. Rien n'est plus épuisant que d'écouter pendant de longues heures de la musique de Schumann; l'on est plongé, dans cet état de mélancolie morbide, ce « trübsinnig » intraduisible dans lequel il a perpétuellement vécu.

Si l'on veut réellement comprendre cet aspect polymorphe de la musique de Schumann, il faut relire ses lettres de jeune homme, celles qui datent de l'époque où il ne composait pas encore d'une manière sérieuse; elles sont de véritables équivalents symboliques de ce que sera plus tard sa création musicale. Cette lettre du 21 août 1828, adressée à sa mère, à 18 ans, et dont nous ne citons que les passages les plus marquants, met bien en valeur l'émotivité toujours en éveil évoluant brusquement de l'angoisse à l'extase, sans causes suffisantes pour expliquer cette allure ondulatoire de l'humeur :

« Je suis maintenant plus gai que de coutume; ma joie est peut-être un avant-coureur du retour au foyer... »

Deux lignes après : « Du reste, ma vie est toujours celle que je dépeignais... monotone et sans plaisirs : il est heureux que je ne vive pas seul, car je deviendrais facilement mélancolique. »

Et puis, vers la fin de la lettre : « Puis m'apparaît le silencieux génie de la douleur, les yeux remplis de larmes mêlées de tristesse et de joie; il me sourit si doucement que je me mets à pleurer. Oh! ma mère, je suis un homme trop sensible, je le sens bien, et tout homme qui a des sentiments trop profonds est fatalement malheureux. »

Puis, il rappelle des souvenirs d'enfance, les prairies qui entourent Zwickau, dans la vallée, le Bankenberg, tout l'uni-

vers s'étendant « dans sa radieuse jeunesse; tout était en fleurs, tous les hommes me semblaient des anges ».

Dans toute la composition musicale émergeront ces souvenirs d'enfance parmi les élans passionnés d'Eusebius et la langueur de Florestan.

Parfois, même, la dissonance ne se résout pas et l'âme insatisfaite reste tendue, penchée au-dessus de l'insaisissable, bercée du vertige étrange et morbide de l'angoisse. Le dynamisme affectif dans le paroxysme anxieux n'est pas seulement exagéré dans son intensité, et accéléré dans son rythme, il est encore irrégulier. Le rythme musical traduit aussi ce caractère, mais la mélodie elle-même en souffre. Normalement, par le jeu des mesures, elle possède une allure caractéristique. L'accentuation lui donne un contour, une forme, ménage de grands plans de lumière et d'ombres. Chez Schumann les échanges sont bouleversés. Son éréthisme sentimental confère à sa musique de brusques oscillations et des évanescences soudaines. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir n'importe quel recueil et en particulier ces romantiques *Pièces de Fantaisie*, La page intitulée *Aufschwung*, mal traduit par le français *Essor*, débute par un appel où le chant se perçoit à la basse dans le préconscient, comme bridé sous la tierce *si bémol-ré bémol*. Et puis, c'est l'envolée en plein éther d'une phrase au rythme binaire sur l'aile d'un accompagnement ternaire.

La névrose se manifeste constamment dans son œuvre, sous la forme d'une anxiété diffuse, et parfois même avec une certaine allure obsédante. M. Jean Chantavoine signale très justement ce caractère obsédant et hallucinatoire d'une bonne partie de sa musique (que le Docteur Benassis envisage aussi). Schumann est envahi d'un nombre prodigieux d'images qui scintillent, et s'effacent aussitôt remplacées par d'autres. C'est, éternellement en lui-même ce « Pourquoi ? » des *Pièces de Fantaisie*, l'interrogation que son âme inquiète pose à un au-delà idéal et inaccessible. Il rapproche des idées musicales éparses, créant cette forme cyclique dont

le type le plus parfait est le *Carnaval* (Op. 6), plus qu'il ne les développe. — Parfois même, hanté par une image, il se berce d'une âpre douleur où il se complaît : ainsi est conçu ce « Triste pressentiment » qu'il nous impose, monotone-ment, comme une idée fixe (*Feuillèts d'album*, n° 2, Op. 124). Le choix même des sujets et l'évolution incessante d'un genre de composition à un genre tout opposé, témoignent un peu de la constitution psychasthénique. Cette instabilité a valu à Schumann une curiosité universelle et une culture très vaste, et ce désir de renouveler toujours sa méthode et de sortir à chaque instant des chemins battus. Malheureusement, elle l'a privé de cette continuité dans l'effort dont les Symphonies de Beethoven sont l'apothéose..

Schumann a d'ailleurs présenté, au cours de sa psychose terminale et pendant ses crises délirantes, des symptômes comparables à ceux du musicien dont l'observation est citée plus haut, bien que leurs états mentaux soient très différents. Il souffre d'hallucinations auditives musicales. Des anges exécutent pour lui une musique divinement belle, puis des démons font grincer d'horribles dissonances. Sa femme, Clara, écrit, dans la nuit du 11 au 12 février 1854 : « Mon pauvre Robert souffre atrocement... Tout bruit lui sonne comme de la musique... Il dit que c'est une musique si splendide avec des instruments merveilleux comme on n'entend jamais de pareils sur la terre. » L'éducation du musicien est en somme un enrichissement de ce que Schumann appelle « l'audition intérieure ». Les hallucinations apparaissant portent surtout sur cette audition. Elles sont non pas sonores, mais musicales, L'on peut considérer ce fait comme un cas particulier de la loi générale de spécificité psychique que le Docteur A. Hesnard a exprimé dans un article de l'*Encéphale* (La loi du symbolisme en psychologie générale). Toutes les excitations externes ou internes s'engageant dans la voie de la sensibilité du musicien aboutissent à des sensations et à des idées musicales. Plus tard, la dissonance est telle que la douleur réelle apparaît. Écoutons encore Clara relater le

symptôme de la nuit du 17 : « Les voix des anges s'étaient transformées en voix démoniaques accompagnées d'une musique atroce. Ils lui criaient qu'il était un pécheur et qu'ils le précipiteraient dans les enfers; c'était un véritable accès de démence, il poussait des cris de douleur. » Des hallucinations visuelles vinrent compléter le tableau et se surajoutèrent aux précédentes. Les écrits de Schumann révèlent dans la vie courante du musicien une quantité énorme de sensations déjà musicales. Cette loi est énoncée sous la forme concise : « le musicien transmue tout tableau en sons ». (Schumann, *Nouveaux écrits sur la Musique et les Musiciens*.) Et puisque tant de procédés musicaux permettent d'extérioriser des complexes inconscients, l'on pourrait croire que l'on puisse pénétrer de plain-pied et tout naturellement dans cet espace profond pour l'explorer facilement. En réalité on se trouve encore en présence de phénomènes énigmatiques; d'ailleurs, ceci est bien connu en psychologie générale, plus on s'efforce de pénétrer dans l'Inconscient et plus une sorte de mécanisme de défense automatique semble prêt à en empêcher l'incursion. L'introspection permet de pénétrer dans la zone adjacente, le Préconscient, mais l'Inconscient vrai demeure insaisissable. La musique moderne semble se complaire, plus encore que celle de Wagner ou de Schumann, dans la partie la plus profonde du psychisme. Les demi-teintes, les dissonances précieuses et incertaines nous plongent dans cet état de rêve où émergent les tendances inconscientes. L'accumulation de la dissonance multiplie précisément les procédés qui devraient entraîner dans le style classique la résolution immédiate en consonance pour aboutir à la joie claire, spontanée et parfaitement consciente de l'accord parfait. Ainsi, l'on voit qu'en musique le poète ne peut se mouvoir dans l'Inconscient que par une sorte d'artifice. La musique moderne s'éternise dans les demi-teintes et les valeurs floues, toujours à la limite de la pensée claire et de la zone sous-jacente. Elle fait naître des sensations diffuses, indéterminées, grises, imprécises et très troublantes comme

celles que nous sentons monter obscurément du fond de notre âme. Ainsi la musique moderne est obligée d'inventer des résolutions inattendues pour nous faire pénétrer encore dans cet Inconscient qu'elle s'efforce d'évoquer, toujours prête à le fuir, toujours à la lisière de la Conscience, et cherchant une volupté trouble à s'y complaire.

Si, maintenant, nous réalisons le bilan de nos premières acquisitions, l'on est frappé d'abord du polymorphisme des éléments musicaux et l'on voit combien ils nous paraissent propres à exprimer les phénomènes mentaux dans leur multiplicité et leur dynamisme. Nous n'en sommes encore qu'à la localisation dans la musique des divers processus psychiques s'échelonnant, avec leurs valeurs plus ou moins conscientes et nous n'avons pas encore parlé de l'élaboration elle-même de la musique. Néanmoins, l'on peut voir déjà combien l'infinie variété de l'harmonie du rythme et de la mélodie peuvent exprimer les plus fines valeurs du Conscient et de l'Inconscient. Nous avons déjà signalé les vastes communications qui s'établissent entre ces deux espaces dont l'ensemble réalise le Monde Psychique. L'Idée ne se manifeste jamais à l'état isolé; elle est toujours entachée d'affectivité. Elle apparaît comme formée de chaînons symboliques qui suscitent toujours une réaction émotionnelle. Elle est toujours en évolution et ne devient parfaitement pure qu'à la faveur de nouveaux apports qui la modifient perpétuellement. Précisément, les éléments musicaux fondamentaux réalisent par leur fusion une synthèse animée d'un mouvement idéal. L'esprit isole d'une part, le chant; d'autre part, l'accompagnement : le chant représente l'élément conscient, l'idée, non pas avec son contenu formel, mais d'une manière plus primitive et plus spontanée pleine d'un devenir fécond. La mélodie évolue au sein de l'harmonie qui reconstitue le substratum effectif précédant l'idée. L'accompagnement trace la genèse de la pensée dans des échelons de plus en plus profonds qui se perdent, avec les notes les plus graves, au sein de l'Inconscient. D'une façon encore plus large et tout

à fait métaphysique, Schopenhauer assimilait la région grave de la gamme au chaos primitif antérieur à la création du monde. L'Inconscient n'est-il pas le vaste chaos qui préexiste à ce monde organisé qu'est la Pensée ? D'ailleurs, cette vue n'est pas un simple postulat : Wagner, dans l'ouverture de *l'Or du Rhin*, peint l'état primitif de la matière et son organisation ultérieure de la manière suivante : « Une seule note fort grave se fait d'abord longuement entendre : c'est la nature qui sommeille; à ce son fondamental, unique, primitif, vient s'adjoindre sa quinte : longtemps après, encore, l'octave; puis, peu à peu, tous les autres harmoniques dans l'ordre même où les produit la nature; puis des notes de passage de plus en plus fréquentes; des rythmes apparaissent, d'abord rudimentaires, et se compliquent, se mélangent; c'est déjà un commencement d'organisation. Les instruments s'ajoutent les uns aux autres à de longs intervalles; une sorte d'ondulation régulière et cadencée s'établit et donne le sentiment de l'eau en mouvement. La sonorité s'enfle graduellement, envahit l'orchestre comme un torrent; l'agitation des vagues s'accroît, un frémissement s'annonce et s'agrandit, faisant pressentir la vie, et, lorsque le rideau se lève, ... nous ne sommes nullement surpris de nous trouver au fond d'un large fleuve coulant à pleins bords. » (Lavignac, *Voyage artistique à Bayreuth*.)

Ce premier chapitre nous permet déjà d'entrevoir toute l'importance que l'on doit accorder aux manifestations affectives dans le monde psychique et dans son image, le monde musical. Dans la vie quotidienne, un perpétuel état de plaisir ne peut se concevoir. Le plaisir dure fort peu. De même en musique, des pages où il n'y aurait que des consonances parfaites engendreraient l'ennui. Le plaisir ne peut être apprécié que par rapport à la douleur : ce que la musique exprime par la succession de ses consonances et de ses dissonances qui s'appellent et se répondent. D'ailleurs, il y a une adaptation de l'oreille à la dissonance : telle page moderne nous semble parfaitement agréable, alors qu'elle cho-

que des oreilles non préparées et habituées au brouet insipide des romances banales. Pour les uns, elle paraît pénible, mais elle berce les autres d'une tendresse douce comme l'impair cher à Verlaine.

Sans prendre parti pour une école ou une autre, on doit reconnaître que la résolution du conflit qu'a représenté la musique se fait par le retour à un état de satisfaction et de calme qui tient le milieu entre le plaisir et la douleur. Tous les phénomènes psychiques tendent finalement, après une décharge affective, à créer un état d'équilibre, un état de stabilisation qui n'est ni le plaisir, ni la douleur, mais une sorte d'état neutre, le calme : le même calme qu'affirme la consonance répétée. Ceci n'est d'ailleurs qu'un cas particulier d'une loi générale applicable aussi bien à la physique et à la chimie, qu'à la biologie. Dans le monde biologique, on peut assimiler le psychisme à un système en équilibre instable. Le retour au calme ne se fait, à cause d'une certaine inertie, qu'après un nombre plus ou moins grand d'oscillations. On peut rapprocher, en définitive, l'énergie psychique, profondément différente de la Pensée, mais l'accompagnant toujours, et l'affectivité, celle-ci étant en quelque sorte une forme dégradée de l'énergie psychique. Freud avait déjà comparé, pour faire image, l'affectivité à l'énergie électrique dite statique (condensateur) qui s'emmagasiné et se manifeste ensuite par une décharge oscillante et amortie. Il semble qu'on puisse voir dans les échanges du principe jouissance-souffrance un analogue de la courbe de décharge du condensateur. Ajoutons que l'affectivité ne se manifeste jamais à l'état pur, de même que l'électricité se révèle, non sous forme d'électricité, mais sous une des formes de l'énergie (thermique, lumineuse, mécanique, etc.). L'affectivité se fixe immédiatement sur des complexes qu'elle met en valeur; elle se révèle ainsi à la Conscience.

La Musique, par l'intermédiaire des échanges entre la consonance et la dissonance, donne en quelque sorte une image

de la décharge d'une quantité d'affectivité qui s'était primitivement portée sur des complexes inconscients. Le compositeur semble fixer sur les éléments du langage musical des conflits affectifs qui lui sont propres. La Musique témoigne donc de la tendance à la représentation imagée, ou à la motricité, de tous les phénomènes psychiques.

CHAPITRE II

LA MUSIQUE ET LES CONFLITS PROFONDS

La Musique exprime des sentiments simples. — Le cycle de la pensée musicale. — La sensibilité du musicien. — Le sentiment de l'amour et le sentiment du triomphe. — Les complexes sexuels. — *Parsifal* et *Faust*. — La sublimation. — La Musique dans la Société primitive.

La Musique tend à reconstituer, dans l'esprit de l'auditeur le conflit affectif, original, du poète. L'analyse d'une composition musicale témoigne, en somme, des tendances psychiques les plus profondes du compositeur. L'universalité des sentiments exprimés vient du fait que ce sont des émotions simples, et communes à toute l'humanité : l'amour, la joie, le regret. Le mode d'association des images musicales, qui représente la valeur propre de l'œuvre, dépend de la personnalité intime du poète. La Musique s'attachera à choisir parmi ces images celles qui sont le plus accessibles à l'assimilation de l'auditeur. L'on doit considérer le psychisme comme constamment traversé par de grands courants affectifs; ceux-ci donnent une orientation passagère à une file de souvenirs qui se trouvent ainsi animés d'une sorte de mouvement et apparaissent à la conscience. Pendant le mécanisme de l'idéation, les souvenirs ne s'enchaînent pas d'une manière automatique, mais ils mobilisent au passage des images de second ordre qui se trouvent engagées dans le courant. Il existe un certain nombre de sollicitations qui feront émerger une catégorie donnée de souvenirs majeurs avec tout leur cortège d'images secondes. Au moment de la composition, le poète choisit parmi l'apport énorme que l'ins-

piration a fait jaillir de son Inconscient. Il conserve les associations d'idées correspondant aux souvenirs qui l'émeuvent le plus particulièrement. Ainsi l'auditeur ne sera plus perdu au sein d'un élément que la synthèse a rendu moins complexe et moins subtil. Cette simplicité et cette vérité psychologique ne s'affirment pas de la même façon dans toutes les formes musicales. La Musique impressionniste s'apparente plutôt à l'état de rêve : le Romantisme, qui en est, en somme, la première manifestation, tend à décrire l'épanouissement de tout ce qui est spontané en nous : parallèlement, il a créé un décor nouveau emprunté au spectacle de la nature. Cette spontanéité est un peu celle de l'association libre. Les romantiques ont modifié les anciennes formes musicales : en particulier la sonate, qui est écrite dans une forme plus libre. La construction musicale devient aussi plus large et permet au rêve de se développer avec une plus vaporeuse fantaisie. Mais cette conception, si elle donne plus de fantaisie à la composition, tend aussi par l'introduction d'images accessoires, à rompre la fermeté du dessin. La Musique classique, quoique construite plus rigoureusement, possède encore une grande vérité psychologique. Nous verrons plus tard que la sonate ou la symphonie, qui n'est en somme qu'une sonate écrite pour l'orchestre, expriment l'évolution de la Pensée créatrice : elles sélectionnent avec plus de sévérité que la rêverie romantique les images qu'apporte l'inspiration, mais elles conservent encore une puissante valeur émotionnelle.

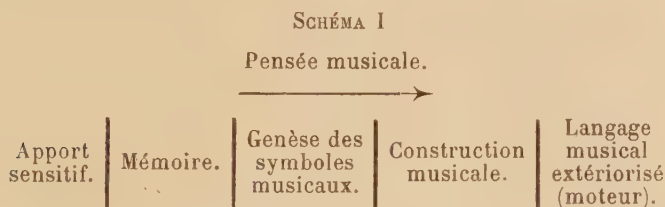
L'auditeur éprouve à son tour une émotion tout à fait comparable à la fièvre intense et surhumaine qui étreint le poète en inspiration ; mais seuls le touchent les grands conflits affectifs et les émotions les plus larges, car ce sont les seuls qu'il ait éprouvés lui-même dans sa propre vie. Les considérations de second ordre ne l'intéressent pas : il ne possède rien d'analogue parmi ses souvenirs, et ne pourra réaliser cette condition primordiale de la suggestion musi-

cale, l'identification de complexes propres avec l'élément musical qui vient l'impressionner. Basch dit très justement que ce serait payer bien cher l'audition du *Carnaval* ou des *Papillons* de Schumann, que d'être obligé de relire les ténébreux romans de Jean-Paul Richter. Schumann a lui-même exprimé combien sa musique doit engendrer un état d'âme semblable au sien, grâce à la simplicité des sentiments qu'elle peint : « Ma musique m'arrive maintenant d'elle-même, sans travail, environnée de simplicité, et produisant la même impression sur ceux devant qui je la joue. » (Lettre à Clara du 13 avril 1838.) Il faut bien dire qu'il n'a pas toujours observé cette simplicité : il s'est laissé aller à la tentation d'exprimer, quelquefois inconsciemment, des souvenirs personnels qui sont trop intimes pour qu'on puisse les assimiler : c'est ce qui constitue la complexité du style schumannen.

Le musicien apparaît dans cette sorte de délire créateur qu'est l'inspiration comme envahi par un nombre considérable de souvenirs qui demeurent à l'état d'images symboliques et dont il peut parfaitement, sur le moment, ne pas avoir la conscience claire : il écrit, mais il ne sait à quelle région de sa mémoire s'apparente sa nouvelle création. A ce sujet, il faut se souvenir que Wagner a longtemps méconnu une bonne partie de son œuvre. Il croyait exprimer en tant que philosophe une théorie optimiste de l'univers, alors que, musicien, il l'avait dépeint dans sa triste réalité. Ainsi la musique faite d'inconscient peut demeurer pendant un certain temps incompréhensible, même pour son créateur. Ses images symboliques demeurent indéchiffrables, un peu à la manière du langage des névroses, où tout est aussi symbole. La pensée poétique et musicale s'expriment dans une langue imagée dont la valeur émotionnelle est intense, mais la pensée vraiment créatrice est elle-même le résultat d'opérations fragmentaires, à demi-conscientes, et toutes embuées d'images : or les images sont des symboles qui revêtent une forme représentative et servent de jalons dans l'évolution concep-

tielle. Nous aurons l'occasion, plus loin, de revenir sur la différence qui sépare la Pensée musicale et le Langage musical; de même, en psychologie générale, le langage et la pensée ne peuvent pas être identifiés. Néanmoins, on doit considérer le langage ordinaire comme étant beaucoup plus éloigné du cortège des images symboliques mentales que n'en est le langage musical.

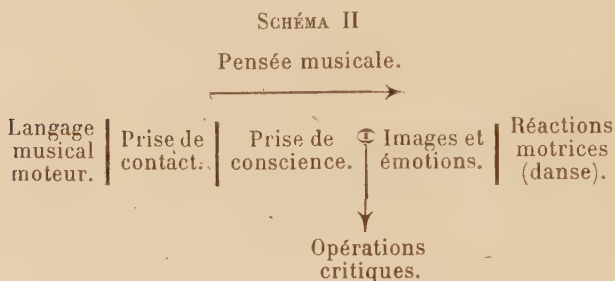
Nous résumons dans le schéma suivant la voie suivie par la pensée musicale depuis la mémoire jusqu'au langage extérieur. Notons tout de suite que le schéma présente une certaine ressemblance avec le cycle décrit par l'émotion et plus simplement avec l'arc réflexe de la physiologie. La ressemblance est grossière, car la création musicale est d'une infinie complexité. Néanmoins, l'on peut considérer à l'origine un apport sensitif, puis une phase d'élaboration, enfin une réponse motrice. Car le langage musical extérieur est un élément éminemment moteur. Le schéma peut s'écrire de la manière suivante :



L'on peut décrire un cycle tout à fait analogue dans l'esprit de l'auditeur. Il y a d'abord une phase sensorielle réalisée par l'audition du langage musical moteur; spontanément se produit un phénomène de suggestion affective : les symboles musicaux, le rythme et l'harmonie, éveillent des réactions émotionnelles spontanées. Il y a une sorte d'adaptation des images musicales avec les images propres de l'auditeur-rêveur; enfin les facultés logiques élaborent des opérations critiques. Dans certains cas, peut prendre naissance cette sorte de motricité idéale que réalise la danse, non pas la danse populaire, mais la danse antique, témoignant de la

toute-puissance d'un rythme large. Cette issue ne se produit pas toujours; l'émotion s'accumule alors dans l'affectivité où elle fait vibrer les complexes essentiels et en particulier tout ce qui constitue le sexuel. Le cycle pourra se reproduire indéfiniment, soit que l'auditeur répète ce qu'il a entendu, soit que, compositeur lui-même, l'inspiration naisse et réalise une nouvelle source d'émotion diffusable.

Voici comment pourra s'écrire le nouveau schéma :



Ces deux schémas serviront de plan à l'étude spéciale qui va suivre. Nous partons du poète pour arriver à l'auditeur. Nous considérons la genèse de la pensée musicale et puis son action sur le milieu extérieur.

On peut saisir, pour la première fois, la pensée musicale dans cette région claire-obscur qui constitue le Préconscient. L'étude des caractères de cette pensée, dans sa forme la plus spontanée, permet de supposer certains phénomènes antérieurs. La pensée nous échappe au moment où elle naît vraiment. Mais déjà l'apport sensoriel du poète est canalisé, choisi, doué du cachet émotionnel spécifique qui apparaîtra plus tard dans l'œuvre. Placé dans le milieu extérieur, dans des conditions tout à fait comparables à celles des autres humains, le musicien saisit déjà des nuances infimes. Le poète, grâce à sa sensibilité, reçoit du monde des images spéciales. Le spectacle éternel de la nuit ou de la mer, donne une sensation de plaisir vague à l'homme moyen. Mais il s'organise déjà dans l'âme du poète d'une manière esthétiquement

que : c'est l'analogie de la rêverie de Jean-Jacques devant le lac de Bienne : la description par Wagner de cette nuit de Venise où les sons prennent déjà une valeur musicale (Wagner, Beethoven) : « Dans une nuit d'insomnie, à Venise, je me mis au balcon de la fenêtre au-dessus du Grand Canal. Comme un rêve profond, la ville fantastique des lagunes s'étendait dans l'ombre devant moi. Du silence le plus absolu s'éleva l'appel plaintif et rauque d'un gondolier qui venait de s'éveiller dans sa barque; il appela plusieurs fois, jusqu'à ce que, de bien loin, le même lent appel lui répondît le long du canal nocturne : je reconnus la vieille phrase mélodique, douloureuse, sur laquelle le Tasse avait écrit les vers connus... Après des pauses solennelles, ce dialogue aux sonorités lointaines s'anima enfin et parut se fondre dans un unisson, puis, auprès comme au loin, le sommeil ayant repris son empire, les sons s'éteignirent. »

Si l'éducation du peintre tend à lui apprendre à « savoir voir », il en est de même pour le musicien qui ne doit pas seulement savoir entendre : Schumann avoue dans un article au sujet de Berlioz : « Souvent, à côté de la fantaisie musicale, agit inconsciemment une idée. A côté de l'oreille, l'œil, et cet organe, à l'activité constante, retient, parmi les sons et les tons, certains contours qui peuvent, à mesure que se déploie la musique, se condenser et se développer en des formes déterminées. Plus les pensées ou les formes évoquées en nous, en même temps que les sons, contiennent d'éléments apparentés à la musique, plus l'expression de la composition sera poétique ou plastique. L'Italie, les Alpes, la vision de la mer, une aube de printemps, la musique n'aurait-elle vraiment rien à nous en dire ? Bien plus, même des images moins grandes, plus déterminées, spéciales, peuvent conférer à la musique un caractère si charmant et si précis, qu'on est surpris de constater avec quelle précision elle sait rendre de tels traits. »

Les images visuelles, sonores, tactiles et même olfactives.
— Debussy n'a-t-il pas écrit un prélude auquel il a donné pour

titre le bel alexandrin : « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » ? — s'accumulent déjà d'une manière déterminée et souvent à l'insu du poète.

Et puis, ces données sombrent provisoirement dans l'Inconscient. Elles se fondent parmi les souvenirs. S'il est déjà permis d'assimiler la musique au rêve, l'on voit combien l'utilisation des mêmes images apparente ces deux créations : le rêve se sert surtout de données anciennes, lointaines et même infantiles, que le psychisme s'est assimilées depuis longtemps et a tissées parmi la trame de la personnalité. Parallèlement, les romanciers réalistes Flaubert et Zola se mêlaient, l'un à la vie de la bourgeoisie de province, l'autre à celle du mineur ; leur mémoire se surchargeait d'images, mais à peine entrevoyaient-ils l'œuvre future. Le temps passait et l'Inconscient en sourdine faisait son choix parmi ces données. Longtemps après, ils écrivaient le roman, constitué d'éléments faisant partie intégrante de leur propre psychisme.

La musique, du début de sa genèse, est inséparable des aspirations profondes qui sont à la base de l'affectivité. Darwin disait déjà : « La musique exprime les deux seuls sentiments de l'amour et du triomphe. » Il avait observé, en effet, que, dans certaines espèces animales, le mâle émet un chant dans les périodes de rut. La psychologie moderne a repris ces deux sentiments : la libido (*Freud*), le sentiment de la domination (*Adler*), représentent ces deux aspirations élémentaires, l'instinct de l'amour et l'instinct du triomphe. Ces deux tendances voisines se trouvent à la base de toute la vie mentale : la musique, création spécifiquement humaine, apparentée aux désirs et aux craintes les plus élémentaires de l'humanité, ne s'en affranchit jamais.

A l'origine, la musique était inséparable de la vie courante et de la magie. Elle n'est devenue un art qu'après une très longue évolution. Il en est ainsi d'ailleurs de tous les arts. Primitivement, ils avaient une utilisation pragmatique. Ainsi, dans le cas particulier de la peinture, les tra-

vaux et découvertes des préhistoriens Cartailhac, Capitan, Breuil, Bégouen, démontrent la fausseté de la conception de « l'art pour l'art », des gravures découvertes dans les cavernes magdaléennes ou aurignaciennes. Ces graffitis étaient en rapport avec la magie, de même que les sculptures et masques duk-duk actuels de la Nouvelle-Guinée auxquels ils ressemblent. Ces inscriptions révèlent, à côté d'animaux que l'on doit considérer déjà comme sacrés, des attitudes de danseurs masqués. Ceci vient d'être confirmé par les trouvailles de M. Norbert Casteret dans la Grotte de Labastide (Hautes-Pyrénées). Danse et musique étant inséparables, on voit combien ces primitifs avaient été déjà frappés de l'énorme influence psychique du rythme — le premier élément musical apparu — et des embryons de mélodie. En dehors de la magie, premier ancêtre de nos religions modernes, la musique était employée aussi dans la vie courante, pour faciliter l'accomplissement de certains travaux pénibles ou monotones. Cette tradition a survécu et existait encore au moyen âge. Il y avait des chants dans chaque corporation, rythmés primitivement sur les gestes du métier. De nos jours ces coutumes subsistent et nous nous rappelons avoir vu en Tunisie les dockers arabes scander par un chant élémentaire où subsistait presque seul le rythme, le rude travail du déchargement des navires. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces faits, au cours de notre dernier chapitre sur la suggestion musicale.

Parmi les tendances primitives, considérons d'abord l'instinct sexuel. La mélodie et le rythme, ces deux éléments fondamentaux de la musique, possèdent une signification sexuelle. Le fait a été cité par P. Germain dans son étude sur la Musique et la Psychanalyse (*Journal de Psychanalyse*, 1928, n° 4). Il mérite un examen et une confirmation pour ne pas sembler être un postulat. Déjà, Pythagore considérait parmi les intervalles musicaux, la quinte comme le rapport des principes mâles et femelles et la quarte comme les rapports de la nature et de l'homme. Le mot « rythme » est dans

toutes les langues un substantif masculin : c'est l'adaptation sublimée d'un phénomène éminemment physiologique. Il existe un rythme cardiaque que l'on a assimilé au rythme émotionnel, un rythme respiratoire, qui est encore beaucoup plus directement en rapport avec l'affectivité et d'ailleurs étroitement relié au précédent. Mais il y en a bien d'autres, en particulier, un rythme de l'attention, un rythme sexuel, etc. Tous sont un reflet de cette universalité du rythme parmi le monde qui nous entoure, Rappelons à ce sujet que J.-S. Bach avait l'habitude de régler le mouvement, au cours de la composition de ses œuvres, sur le rythme de son propre cœur. La mesure a une importance purement graphique : elle sert à indiquer sur le papier le rythme. Rythme et mesure doivent être différenciés, ce que l'on ne fait pas assez dans la pratique. L'on revient, comme l'annonçait Vincent d'Indy, à la conception large du rythme antique non encore asservi à la mesure. L'histoire de l'évolution de l'art musical montre, en effet, que si le rythme des attitudes corporelles disparaît avec l'épanouissement de la musique religieuse où subsiste seulement le rythme de la parole chantée, l'art du geste rythmé domine dans notre musique instrumentale. L'on considère en musique des rythmes masculins et des rythmes féminins; ceci est d'emblée, très suggestif. La dernière note des rythmes masculins est lourde et doit être appuyée : c'est elle qui porte l'accent. Les rythmes féminins ont leur dernière note légère, comme la syllabe muette des rimes féminines. En définitive, la note finale des rythmes masculins est forte; la note finale des rythmes féminins est faible. Le rythme est encore dans notre musique actuelle un élément capital de suggestion. Le rythme masculin est martial, énergique, bien cadencé. C'est à l'origine le rythme des marches guerrières et des danses qui accompagnent, dans les tribus primitives, les fêtes en honneur de la Victoire. Ces rythmes sont parfaitement différenciables même pour des oreilles très peu musiciennes. Et bien plus, il y a une assimilation spontanée du rythme masculin énergique avec le complexe paternel :

de sorte que toute musique où ce rythme apparaît tend à solliciter dans l'Inconscient de l'auditeur, même le plus fruste, la mobilisation du complexe paternel. Au contraire, le rythme féminin, plus souple, plus onduleux, tend à faire apparaître le complexe maternel. On verra plus loin toute l'importance de ces phénomènes qu'utilise la musique pour s'imposer à nous par une sorte de procédé de suggestion affective. On s'explique de la même façon certaines actions dites physiologiques de la musique. L'on avait déjà parlé de suggestion musicale, mais d'une manière vague et nous croyons que l'on doit considérer de ce point de vue purement psychologique, cette question dont on semble à l'heure actuelle se désintéresser.

Des musiciens tels que Schumann, Chopin, utilisent souvent les rythmes féminins. Evidemment bien des Polonaises et beaucoup de compositions schumannnennes sont écrites sur un rythme mâle. Mais leurs mélodies les plus émouvantes sont souvent conçues sur un rythme féminin. D'ailleurs, les rythmes, comme les mélodies, sont en perpétuelle évolution, au cours de la composition : ils apparaissent et disparaissent, s'enchaînent et se compliquent. Il y a des périodes où le rythme évolue dans une forme intermédiaire entre les deux types extrêmes, le masculin et le féminin.

Dans toute l'œuvre de Schumann s'affirme un complexe maternel particulièrement dynamique. Il y a chez lui, comme chez Chopin, une féminisation de la sensibilité. Le complexe essentiel de l'Inconscient de Schumann peut se résumer par l'association schématique : Mélodie-Mère-Sœur-Femme.

Ce complexe naquit, nous l'avons vu, dès sa première enfance.

Il faut voir dans la musique le reflet de la vie amoureuse du poète. Toute l'œuvre de Mozart semble dire, éternellement, comme le jeune Wolfgang lui-même : « M'aimez-vous ? » Que l'on songe à l'immense production que Schumann écrivit pour Clara : depuis la sonate d'Eusébius et de Florestan, jusqu'à la *Grande Fantaisie en ut*, « ce grand cri

d'amour vers Clara ». Nous ne développerons pas ce lieu commun qui associe spontanément la musique et l'amour. Mais nous devons analyser plus finement combien sont imprégnées de sexuel même des œuvres considérées comme mystiques. A ce titre, l'examen précis du *Parsifal* de Wagner est très intéressant; et pourtant, l'« enchantement du Vendredi Saint », est assimilé presque à de la musique sacrée.

Les personnages de *Parsifal* sont des symboles; la musique et le poème constituent un ensemble inséparable comme dans tous les drames wagnériens : analyser l'un c'est aussi approfondir l'autre. A ce point de vue, nous considérerons le mythe de *Parsifal*, comme une œuvre de rêve, et nous allons l'analyser à la manière d'un rêve.

Wagner a créé de toute pièce dans son drame une religion nouvelle, pleine d'une infinité de rites étranges. Il ne célèbre pas le Christ ni la religion chrétienne, mais le Graal, ce vase mystérieux plein du sang du Sauveur qui hanta longuement l'âme des chevaliers celtiques. Un mysticisme exacerbé préside à tout le drame. Il se passe dans une région qui était pour Wagner un pays de rêve, un burg sur un sommet pyrénéen. Au Montferrat, le Graal est pieusement gardé par une cohorte de chevaliers d'une grande pureté, chastes et vertueux. Le vœu de chasteté est, en effet, indispensable pour être admis dans cette élite. N'ayant pu s'y astreindre parce qu'il ne peut sublimer son intense et brutale libido, Klingsor subit la castration, pensant acquérir ainsi la pureté. Du même coup, il est à jamais écarté du burg sacré. Furieux, il décide de se venger et acquiert du fait de sa mutilation un pouvoir magique. On est bien obligé d'appeler les choses par leur nom, et l'on voit combien sont peu déguisés les complexes sexuels dès le début de l'action. Notons en passant ce complexe de castration et nous verrons combien il cadre avec la suite de l'intrigue. Déjà, nous sommes en présence d'un drame qui ressemble énormément à l'un de ces rêves, dits innocents, que Freud analysa dans sa *Traumdeu-*

tung. Klingsor use de son pouvoir magique pour perdre les chevaliers du Graal. Des êtres étranges et voluptueux, moitié femme, moitié fleur, vivent dans son jardin enchanté, pour séduire les membres de la cohorte sacrée. Il tente de corrompre ainsi Parsifal, le chaste-fou, appelé par la Providence pour remplacer Amfortas, le grand-prêtre déchu : celui-ci, empli de souffrances, ne peut plus assurer son saint ministère, car il a été blessé par la propre lance qui avait percé le flanc du Christ dérobée par Amfortas, au burg. Klingsor jugeant que le charme des Filles-Fleuris est insuffisant pour perdre la solide vertu de Parsifal, magnétise Kundry et lui suggère de séduire le chaste-fou. Kundry devient ainsi terriblement entreprenante : pour mieux s'emparer de l'âme simple de l'orphelin, elle fait vibrer en lui le sentiment de l'amour qu'il éprouva jadis pour sa mère. Parsifal, plein de douleur, se rappelle le tendre amour de sa mère qui mourut en le voyant partir. Kundry profite du trouble de l'adolescent pour tenter de transformer cette émotion en un sentiment amoureux, et faire naître le désir : en somme, elle tend à créer un courant affectif à son profit par la mobilisation du complexe maternel. Et nous voilà en présence d'un deuxième complexe sexuel tel que les a décrits l'Ecole Freudienne. L'intrigue, longue, obscure comme celle de tous les drames wagnériens, s'achève par le rachat de Kundry purifiée par l'eau lustrale, le triomphe de la pureté de Parsifal et la guérison d'Amfortas.

En somme, le sujet est, si l'on peut s'exprimer ainsi, le poème symbolique de la sublimation. Il est intéressant de constater la présence, dans ce grand cadre, des deux complexes signalés plus haut, et dont Ferenczi, dans son *Zeitschrift*, a constaté l'association dans tous les cas d'anesthésie sexuelle et d'impuissance. A ce titre, l'on doit considérer Parsifal le chaste comme un impuissant psychique, incapable d'éprouver une émotion amoureuse normale, même à son stade psychique. Ainsi, reprenant les personnages symboliques, Klingsor représente la libido à l'état brut, non

refoulée, ni sublimée. La lance avec laquelle il a blessé Amfortas, et que les hommes avaient déjà utilisée pour blesser le Christ préalablement dénudé, possède une signification directement sexuelle : c'est un symbole phallique. Amfortas représente la libido simplement refoulée mais non utilisable par la sublimation pour un but noble. Le grand-prêtre souffre éternellement de la blessure de la lance, de sa sexualité refoulée qui, reparaissant sous une forme symbolique, trouble sa vie psychique. C'est en somme le névrosé souffrant du sentiment d'infériorité. Parsifal représente la sexualité totalement sublimée. Ainsi, il possède une puissance morale énorme, une Foi très pure.

Analysons maintenant les symboles féminins : la personnalité de Kundry est transparente et facilement interprétable. Elle se présente dans le drame sous deux aspects : magnétisée par Klingsor, c'est la femme dont les désirs insatiables ruinent les puissances de volonté de l'homme et qui accapare à son profit et pour une utilisation purement sexuelle, ce qui eût, sublimé, engendré la pensée créatrice. Mais, purifiée par l'eau lustrale, elle devient la Madeleine repentie, le merveilleux symbole de l'inspiratrice et de la consolatrice. Elle représente la double personnalité de la femme : l'éternel féminin.

Enfin, il reste la coupe sacrée et féconde du Graal. La coupe, le vase, représentent une même image populaire qui symbolise depuis l'antiquité égyptienne la femme. La coupe emplie du sang du Sauveur, c'est encore un nouveau symbole de la seconde personnalité de la femme : la confidente, l'inspiratrice, dont la bienfaisante influence, toute nimbée de rêve, est le souffle qui anime le poète.

Wagner s'est identifié absolument avec le personnage héroïque de *Parsifal*. Tous deux ont, vis-à-vis de la femme, la même attitude complexe : ils la recherchent, car l'amour pur et surhumain qu'ils éprouvent pour elle exalte leur imagination et féconde leur génie. Mais ils la fuient en tant

qu'instrument engendrant un plaisir sexuel épuisant. C'est en somme, poétisée, l'attitude hésitante de l'adolescent au début de sa vie hétéro-sexuelle, sur le point de franchir le stade que la psychanalyse appelle onanique ou narcissique. Cette attitude est dictée par un réveil d'activités infantiles étroitement liées à l'« incest-complex ». Le complexe de castration témoigne de la crainte d'un châtimement devant punir une activité sexuelle défendue. Freud l'associe à la menace qui est proférée par les parents au jeune garçon ou que l'imagination de l'enfant profère elle-même. Cette double attitude envers la femme est encore plus nette chez le névrosé, où elle devient la caricature de cette appréhension très légitime du poète et de l'artiste : en somme tous deux, poète et névrosé, préfèrent le monde intérieur idéal, qu'ils se sont créé, à la volupté que pourrait leur donner la femme. Mais chez le premier, la libido-sublignée crée le chef-d'œuvre, tandis que non satisfaite chez le second, elle crée le doute, l'angoisse, et isole le malade au sein d'un milieu artificiellement créé par lui et antisocial. La seule crainte qu'il ressent devant la partenaire est « la disparition de sa fiction virile » (Adler) ⁽¹⁾. « La puissance de l'impulsion sexuelle devient pour lui une idée dont il s'exagère la valeur au-delà de toute limite parce qu'il en éprouve les effets avec une intensité extraordinaire. Il voit dans son propre besoin sexuel la preuve de la supériorité du sexe opposé. » (Cette idée de Wernicke est exprimée dans l'ouvrage d'Adler.) Disons tout de suite que Wagner a personnifié en Parsifal une attitude idéale de chasteté, qu'il fut loin d'avoir dans sa propre vie. Il a identifié ainsi non pas l'attitude de son Moi réel, mais celle de son Moi Idéal. Ce personnage symbolique témoigne de ce conflit essentiellement humain qui crée l'attitude contradictoire envers la femme. Ce même sentiment fait d'attrait et de répulsion est facilement décelable dans bien d'autres drames wagnériens.

(1) Docteur Alfred Adler, *Le tempérament nerveux*.

Les recherches toutes récentes du Docteur Fritz Suhtschek (de Graz) permettent de rattacher le mythe de *Parsifal* à une humanité très ancienne : elles mettent encore mieux en valeur la réalité des complexes profonds cités plus haut, dont on voit l'origine remonter au berceau même de la race indo-européenne. Le cycle de Klingsor (*Parsifal*), ceux de Lohengrin et de Tristan possèdent, selon ces recherches, une origine iranienne extrêmement ancienne. Jusqu'ici, ces poèmes étaient considérés comme essentiellement celtiques : ils furent introduits en Thuringe entre 1170 et 1220. On admettait qu'ils venaient de Bretagne où ils auraient pris naissance. En réalité, le premier auteur allemand qui ait introduit dans son œuvre le mythe de *Parsifal* est Wolfram d'Eschenbach. La légende lui fut rapportée par un Arménien nommé Kyot qui la tenait lui-même d'un astrologue persan. Ainsi pénétrèrent en Allemagne plusieurs poèmes épiques et héroïques d'origine iranienne. Parallèlement, ces poèmes furent transportés en Bretagne par les croisés revenant de Terre Sainte. Ces légendes qui frappaient les imaginations furent adaptées au goût breton et au goût allemand. Le poème de *Parsifal* se nommait en persan *Barzuname*. Les noms eux-mêmes des héros se rapprochent beaucoup dans la forme celtique et dans la forme originelle. « Parsifal » possède, selon Joseph Goerres, le même sens que le mot arabe « Parseh-fal » qui signifie l' « innocent ». Le Graal est le nom persan d'une pierre sacrée. Amfortas s'appelait Fartus. L'on retrouve encore, à l'heure actuelle, dans le pays du Sistan, le souvenir de la légende iranienne et de ses héros. Nous avons retrouvé dans le *Parsifal* de Wagner l'évolution d'un complexe essentiellement humain. A la lueur de ce que nous apprend le Docteur Fritz Suhtschek, l'on conçoit aisément comment puisse se justifier notre analyse élémentaire. Tous les mythes, toutes les fables, tous les contes dont on a bercé notre enfance, dérivent également, comme nous-mêmes, du même berceau.

Tannhäuser est aussi un poème de la sublimation : le chevalier Tannhäuser vit au Venusberg auprès de son amante, la déesse de l'amour païen. Lassé de ces voluptés charnelles, il veut revoir son pays et la chaste Elisabeth, la nièce du Landgrave de Thuringe, qui l'aime en secret depuis longtemps. Il quitte l'amour profane pour revoir la jeune fille, symbole de pureté, de foi et de salut. Mais, indigne, il est exclu du burg du Landgrave et doit recevoir l'absolution de ses péchés. Le pape lui-même l'a repoussé et l'a déclaré à jamais maudit. Tannhäuser sera finalement sauvé par la mort de la sainte Elisabeth qui obtient du Ciel son pardon. Ici encore, la femme apparaît sous ses deux aspects : la Vénus païenne, dont l'amour sensuel fait la perte de l'homme, et la vierge chaste qui le sauve.

En somme le sujet de *Tannhäuser* et celui de *Parsifal* expriment la rédemption par « l'idéal féminin » : la femme capable à la fois de faire naître l'inspiration et de la stériliser. Cette conception presque métaphysique de la Femme appartient à Goethe. Elle lui fut révélée, dit-on, par Mme de Stein. Il l'exprime dans son *Faust* et Schumann, après lui, la reprend pour son propre compte. Dans tous les cas, il y a une assimilation totale de Wagner avec le personnage de *Parsifal* ou celui de *Tannhäuser*, de Goethe et de Schumann avec celui de *Faust*. Cette identification exprime chez eux le désir de poursuivre leur rêve et de défendre leur vie d'artiste contre l'emprise de la femme. Ils en conservent l'image idéale et nostalgique. Ils éprouvent pour elle un désir sublimé, une fièvre, un enchantement, qui engendrent le délire sacré de la création.

La même attitude se retrouve encore chez Chopin. Il fut dominé par une George Sand garçonnière, fumeuse de pipe et probablement atteinte d'une hypo-esthésie sexuelle qui en faisait une éternelle inassouvie de l'amour. D'ailleurs, et surtout vers la fin, leur liaison devint tout à fait platonique : George soignait son malade avec un empressement et une maladresse pathétiques. Lui conservait au fond de son

âme la blessure d'un amour déçu infiniment délicat et profond : celui qu'il éprouva pour Maria Wodzinska. Il entretenait dévotement le rêve douloureux qui fit « son malheur ». (Ces propres mots sont écrits sur l'enveloppe contenant les lettres de Maria.) Ils témoigna toute sa vie une grande répugnance pour tout ce qui concerne le sexuel. George l'a dépeint féroceement dans une lettre au Comte Grzymala (citée par Vuillermoz dans *La Vie amoureuse de Chopin*) : « Il semblait faire fi, à la manière des dévots, des grossièretés humaines et rougir des tentations qu'il avait eues et craindre de souiller notre amour par un transport de plus. Cette manière d'envisager le dernier embrassement de l'amour m'a toujours répugné. Si ce dernier embrassement n'est pas une chose aussi simple, aussi pure, aussi dévouée que le reste, il n'y a pas de vertu à s'en abstenir... Mépriser la chair ne peut être sage et utile qu'avec des êtres qui ne sont que chair; mais avec ce qu'on aime, ce n'est pas du mot « mépriser » mais du mot « respecter » qu'il faut se servir quand on s'abstient. » Déjà à 20 ans (1830), dans une lettre à son ami Titus Woyciechowski, il parle en termes passionnés de Constance Glądkowska, dont il vient de tomber amoureux. Mais il n'hésite pas à partir de suite et très loin pour ne pas être dominé par l'amour. Et pourtant, dit Saint-Saëns, si l'on veut comprendre la musique de Chopin, il faut y voir à chaque instant l'image de la Femme : « tout se rapporte à elle... La passion, tantôt débordante, tantôt contenue ou latente, vibre toujours dans ses œuvres, leur donne cette chaleur intérieure qui les fait vivre d'une vie si intense. » (Camille Saint-Saëns, préface du *Frédéric Chopin* d'Edouard Ganche.)

C'est toujours cet idéal féminin qui les hante. Goethe lui-même a su ne pas s'asservir à la femme, mais a trouvé en elle l'étincelle qui permit à son génie de créer. Nombreuses sont celles pour qui il a écrit : Lotte Buff, Maximiliane Brentano (*Werther*), Minna Herzlieb (*Sonnets; Les Affinités Electives*), Mme de Stein (plus de 40 lieder), Frédérique Brion (*La Marguerite de Faust*), et sa femme Christiane Vulpius à qui

il a dédié de nombreuses poésies. La puissance énorme de la libido sublimée est la force à laquelle son génie infuse le rythme divin : lui-même a poétisé son amour pour Charlotte (Lotte Buff); au lieu de se tuer comme Werther, il s'adonna passionnément à l'étude. Ainsi Charlotte apparaît comme le type même de l'inspiratrice du poète jeune; elle reste toujours distante et simple; son refus d'abandon et son amour discret exaltent jusqu'au paroxysme le désir du poète qui écrit désespérément.

Nous avons emprunté déjà à Goethe cet étrange terme : « l'idéal féminin »; le poète, de même que Wagner, avait créé dans son drame de *Parsifal* une religion originale, conçoit dans son second *Faust* un Monde céleste qui reflète ses propres aspirations. Il l'imagine précédé de régions intermédiaires où prient les mystiques figures de saints anachorètes, parmi les crevasses de la montagne : Pater extaticus « flottant dans l'air, tantôt en haut, tantôt en bas » (ces dernières indications sont celles mêmes qui précèdent les chœurs du *Faust* de Schumann); Pater Profundus « région profonde »; Pater Séraphicus. Puis une sphère supérieure habitée par les Enfants de Minuit et par des anges de plus en plus purs précédant les Saintes Pénitentes. Au plus haut des cieux, règne Mater Gloriosa, la « Vierge d'amour ».

Le premier *Faust*, au point de vue qui nous occupe, est moins intéressant : Faust, aidé par l'esprit du mal, a séduit l'humble Marguerite. Le drame infiniment humain nous a montré le vieux savant dont le génie ne sait rien des joies du monde et de l'existence humaine, et dont l'âme éternellement jeune ignore la femme et l'amour : fasciné par une très simple jeune fille, son imagination en fait une Hélène. La fin de ces aventures était tragique et piteuse : car elles furent accomplies sous le sceau du sexuel (Méphistophélès). Au contraire, dans le second *Faust* se révèle la sublimation de tout amour charnel, et la rédemption par un « éternel féminin » toute pureté et toute candeur malgré ses fautes et ses faiblesses. Les saints Anachorètes marquent justement les der-

nières étapes de la sublimation : l'œuvre est couronnée par la rédemption de Faust grâce à Marguerite repentie qui a obtenu du ciel le pardon du Docteur. Il y a une identification absolue entre le poète et son héros : Goethe n'atteignit à la « sérénité olympienne » qu'après avoir longuement sublimé, l'âge aidant, toute l'ardeur de sa vie amoureuse de jeune homme. Schumann, que Nietzsche appela féroce^{ment} « la vieille fille », avait encore bien davantage la répulsion de tout érotisme. Il a choisi parmi les scènes du second *Faust* celles qui constituent, entre toutes, les étapes de la sublimation. Il a banni, en particulier, la scène à la Cour de l'Empereur; l'intermède de Plutus, la course dans l'infini où le Temps n'est plus, à la recherche d'Hélène et de Pâris, le couple idéal; la scène qui se passe à Sparte où Faust, l'homme du moyen âge, porte en lui tout le génie et toutes les qualités de cœur de sa race, et triomphe du monde méditerranéen et païen. Ces étranges épisodes profondément complexes, où le psychologique le cède au métaphysique, ne pouvaient tenter Schumann : celui-ci est avant tout un psychologue et un artiste. Sa palette délicate ne s'accommode pas des fresques antiques. N'a-t-on pas dit que son génie, tout intime, était fait surtout pour la musique de piano et la musique de chambre ? La création du *Faust* a été l'épanouissement de son affectivité profonde qui se sentait à l'étroit et voulait éclater dans les chœurs et dans tout l'orchestre. Il a conservé les scènes qui, l'émouvant davantage, correspondaient secrètement à des aspirations de son inconscient. En particulier, il considérait le « Chœur Mystique » comme l'apogée de son œuvre. Cette scène est précédée du Pater Profundus où Faust entrevoit déjà cette lumière céleste qui l'emplit d'une extase divine. Le Chœur Mystique avec ses « anges planant dans les hautes sphères portant ce qu'il y a d'immortel dans Faust », constitue la sublimation totale et la rédemption par l'Idéal Féminin.

Pour Goethe et pour Schumann, le *Faust* demeure le chef-d'œuvre de la vie : la création longuement réfléchie et matu-

rée; la composition éternelle et vertigineuse où palpitent toutes les aspirations et toutes les passions de l'humanité. Schumann s'assimila à tel point à son héros, que, dans ses crises dépressives de 1844, il avait la phobie d'être enterré vivant par les Lémures qui creusèrent la tombe de Faust : il s'identifiait ainsi avec le vieux docteur aveugle, qui prenait le bruit de leurs pioches, pour celui des ouvriers travaillant à l'assèchement des marais. Tout le mysticisme du drame surgit dans son délire hallucinatoire. Il avait tracé dans son *Faust*, inconsciemment mais avec une ferveur inquiète, les étapes de sa propre vie amoureuse détachée impitoyablement du sexuel, et cette mystique hantise de l'au-delà que révèle son obsession de la Mort.

Schumann mit neuf ans pour composer les scènes de *Faust*; il commença par la scène finale écrite pendant l'été 1844 et n'acheva l'ouverture qu'en avril 1853. Cette ouverture l'avait préoccupé pendant plusieurs années sans qu'il arrive à un résultat. La composition du *Faust* qu'il traita dans la forme appelé « Oratorio temporel » fut coupée de crises de névrose psychasthénique; en 1844, après avoir écrit la scène finale (chœur mystique), il fut pris de la phobie de la musique : l'audition de la moindre note déterminait l'angoisse : « il me semblait qu'on me plantait des poignards en pleins nerfs ». Schumann reconnaissait lui-même que le surmenage avait favorisé la dépression morale à la faveur de laquelle se manifestent les phobies : « J'ai trop travaillé sur le *Faust* de Goethe. »

Ainsi l'on voit combien le drame de la sublimation appartient à la région la plus intime de la personnalité de l'artiste : qu'il soit musicien, poète ou peintre, ou même philosophe ou savant. Nous avons insisté sur ces remarques pour bien montrer combien la musique, dans toutes ses formes, est étroitement apparentée aux complexes sexuels. Déjà, Darwin voulait voir chez l'animal une interdépendance étroite du chant et de la reproduction. Dans la musique la plus évoluée, la plus pure, presque la plus liturgique, do-

mine le sentiment infiniment élargi de l'amour. L'Ecole freudienne avait déjà montré l'importance de la libido sublimée comme *primum movens* de la création poétique. Nous avons retrouvé, en musique, la libido non seulement à l'origine mais dans le cours même de la création. Les exemples analysés plus haut révèlent les étapes différentes de la sublimation, pendant l'évolution de l'œuvre. L'on peut, bien plus, retrouver d'une manière générale, parmi la production de tout artiste, une œuvre qui soit plus particulièrement la comédie de la sublimation — où, tout au moins, parsemés dans la production de toute la vie, des symboles qui en marquent les étapes. Baudelaire écrivait déjà, rapprochant Delacroix et Michel-Ange : « Delacroix avait fait de la peinture son unique muse, son unique maîtresse, sa seule et suffisante volupté ». Et Michel-Ange disait : « Sculpture, divine sculpture, tu es ma seule amante ! »

En musique, l'analyse décèlerait aussi des complexes sexuels, d'ailleurs considérablement élargis chez Beethoven ou chez Bach. Ainsi, sommes-nous conduits tout naturellement à l'étude du symbolisme musical qui fait l'objet du chapitre suivant. La musique doit être considérée comme le langage symbolique de la vie affective. Nous préciserons plus loin les conditions qui créent ce symbolisme et lui permettent de s'exprimer.

De tout temps, la musique a été considérée comme la représentation passionnelle la plus parfaite. La danse, elle-même, semble mimer souvent les gestes d'un amour idéal. L'on a vu, dans *Parsifal*, le symbole de l'Eternel Féminin; et combien dans toute l'œuvre wagnérienne ce symbole domine. *Tristan et Yseult* repose entièrement sur le symbole de la « puissance de l'amour ». Les recherches de l'Ecole Freudienne permettent de retrouver la signification essentiellement humaine du symbolisme : dans son essence et sa vérité la plus intime, il exprime les étapes essentielles de la vie et surtout tout ce qui a trait en elle à l'amour. Le symbole musical, bien davantage encore, est presque toujours

inspiré par : la naissance, le jour, la mort, la nuit, — le père, la mère — enfin la mer : le rythme des sanglots, le rythme de la musique, et le rythme de la mer ne sont-ils pas identiques ? Le symbolisme, tel qu'il s'exprime dans les croyances populaires, mais aussi dans la vie psychique de l'homme le plus évolué, possède toujours le même caractère de généralité, et d'universalité. De même, en musique, Lavignac avait déjà signalé un certain nombre de motifs qui se retrouvent avec la même allure typique dans l'œuvre wagnérienne et chez Beethoven : « L'on est frappé par l'analogie de structure qu'ils présentent, avec leurs descentes régulières par quarts successives, comme de la similitude des sentiments exprimés par les uns et par les autres : c'est toujours l'idée du mouvement volontaire et de la décision. » Voici les motifs indiqués par Lavignac :

Les cloches de Montsalvat,

leitmotiv que l'on trouve aussi dans :

La Marche des Chevaliers (*Parsifal*).

L'amour naissant (*Les Maîtres Chanteurs*).

La Bastonnade (*Les Maîtres Chanteurs*, II^e acte).

La Valse des Apprentis (*Les Maîtres Chanteurs*, III^e acte).

L'Amour et la Vie (*Siegfried*).

La Décision d'aimer (*Siegfried*, III^e acte).

Le même auteur signale chez Beethoven une structure identique à plusieurs reprises, et en particulier dans l'épigraphie du quatuor en *fa* majeur (Op. 135). A notre point de vue, cette tendance traduite en musique par l'analogie de la structure, exprime encore le refoulement marqué par la descente régulière et à intervalles fixes, des tendances profondes qui s'efforçaient d'annihiler les puissances de volonté de l'homme; elle exprime en somme le triomphe de cette volonté. D'ailleurs, et ceci mériterait une étude beaucoup plus longue, il y a un parallélisme étroit entre la vie et

l'œuvre de Beethoven, toutes deux se détachant de plus en plus du monde extérieur : d'abord par la misanthropie — elle était cette comédie de l'insensibilité qu'aiment jouer les âmes le plus humainement sensibles — puis par la surdité. Il aime passionnément, mais d'un amour sublimé. La sonate *Appassionata* synthétise magnifiquement le combat que livrait à l'humaine faiblesse qui chante sourdement et gravement sa plainte, son âme de Titan, luttant furieusement, et criant face au ciel : « Plus haut, toujours plus haut. »

Les mêmes tendances symboliques très simples se retrouvent aussi chez Bach. Schweitzer ⁽²⁾ a isolé dans l'œuvre du Grand Cantor un petit nombre de thèmes fondamentaux : ce sont les « racines » de son langage musical. L'allure rythmique y est déjà très nette. Ces éléments s'apparentent, dans l'ensemble, aux sentiments de la foi et de l'amour divin et aux forces antagonistes qui tendent à les contrecarrer : « Des pas assurés symbolisent la fermeté et la force, des pas chancelants, la lassitude et la défaillance. » La foi en proie à la tentation est symbolisée par un thème fréquent dans l'œuvre : elle ressemble à l'image du « marin en perdition qui cherche un appui sur une épave ». Le style de Bach est merveilleusement propre à dépeindre cette foi solide et large, mais aussi la passion et la sensualité qui l'amollissent et l'effritent. Le style fugué représente en somme un combat livré entre les thèmes et les sujets antagonistes se terminant par le triomphe des thèmes directeurs, puis le calme et la sérénité de l'accord parfait. La cantate elle-même, avec ses quatre parties vocales accompagnées d'une orchestration à plusieurs parties, exprime encore un conflit intrapsychique : le thème y est d'abord exposé par la basse de l'accompagnement, puis repris par les voix qui l'exaltent et l'opposent à d'autres voix qui succombent.

À côté du sentiment de l'amour et de ses dérivés symboliques, l'on a décelé l'instinct de la domination. Ces deux

(2) Schweitzer, *Bach poète et musicien*, 1905.

tendances sont parmi les aspirations essentielles de l'humanité, dans sa forme individuelle et collective. En les assimilant à cette force énigmatique et vaste que Schopenhauer appelait « La Volonté », l'on donne une portée vraiment prophétique à ses conceptions sur l'esthétique musicale et sur la signification psychologique de la musique. Les recherches des partisans et dissidents de Freud permettent aujourd'hui de démontrer l'existence et les modalités de cette Volonté. Son existence n'est plus un simple postulat, elle est établie par toutes les observations de la Psychologie normale et pathologique moderne. Témoignant du vouloir vivre on peut la considérer en quelque sorte comme une fusion de la libido et de l'instinct de domination. Ainsi comprend-on l'énergie formidable que Schopenhauer y voyait contenue. A cette volonté pratique et utilitaire, il opposait l'intuition « détachée du service de la Volonté ». Malgré cette sorte de dualité antagoniste, Intuition et Volonté demeurent à ses yeux étroitement reliées. L'art est leur création et avant tout cet « art premier, royal, » qu'est la musique. Ainsi, les termes changent, mais l'essence reste la même. Les vues de Schopenhauer demeurent toujours profondes et vraies. En somme, l'Intuition et la Volonté sont deux forces de même nature : la sublimation et la libido. Chez l'individu ordinaire, elles se détachent relativement peu l'une de l'autre. Elles ne deviennent vraiment distinctes que chez le penseur, le créateur, l'ascète. Dans leur forme brute, la libido et l'instinct de la domination qui en dérive, — ou si l'on veut en raccourci la Volonté, — représentent tout ce qui englobe la génération. La nature, dans son âpre désir de perpétuer la race, a doué l'homme d'une quantité considérable de libido; l'excès n'est utilisé, bien souvent, que pour une jouissance immédiate. Chez l'homme supérieur, la volonté se détourne de toute utilisation brutale: le génie utilise cette force sublimée et engendre la création philosophique, poétique, musicale. Schopenhauer, d'une part, l'Ecole Freudienne, d'autre part, expriment la même vérité : le premier l'a vue à la manière

d'une révélation et son manque de connaissances spéciales l'a empêché de développer sa pensée jusqu'au bout. Les seconds ont entrepris un énorme travail d'analyse qui justifie ce que leurs prédécesseurs avaient entrevu par l'Intuition. Ainsi, l'esthétique de Schopenhauer impliquait déjà aux instincts primitifs, dans la musique même la plus évoluée, la place énorme que les théories plus modernes lui assignent définitivement.

En résumé, avant de s'adresser aux facultés les plus nobles, la musique agit d'abord sur les instincts profonds dont, à l'origine, elle est inséparable. Elle ne s'en affranchit jamais non plus chez le compositeur : son génie est infiniment supérieur à ces instincts, mais humain, il en conserve la trace.

Si l'on veut comprendre le vrai sens de la Musique, il faut remonter précisément à son origine dans la Société primitive. L'on doit admettre, à la base de toute tentative humaine, comme de toute humanité, un sentiment très vaste, qui est la tendance la plus élémentaire de tout être vivant, et en particulier de l'homme normal : l'instinct de la conservation. A ce point de vue, le principe plaisir-douleur exprime encore les échanges qui constituent toutes les opérations psychiques de la plus simple à la plus complexe, la plus grande douleur que craigne l'individu étant la mort. Les psychonévroses de guerre et les travaux de Mills et de Schwab l'ont mis en évidence.

La conservation porte sur deux éléments inséparables : l'individu et l'espèce, et se décompose en trois grandes tendances :

L'instinct sexuel qui s'exerce dans les deux domaines, l'individuel ou le collectif. Au point de vue collectif, c'est l'instinct de la reproduction pour la conservation de l'espèce. Au point de vue individuel, c'est le désir de faire naître une souche douée des qualités spéciales des ascendants.

L'instinct de la domination dérive de cette nécessité dans laquelle l'individu, pour subsister, se trouve de dominer continuellement les facteurs extérieurs. Cet instinct est toujours

associé à la crainte d'un être ou d'une force qui peuvent dominer l'individu : il traduit en somme cette lutte perpétuelle pour la conservation.

L'instinct d'association qui témoigne de l'impossibilité pour l'homme de vivre seul. L'association la plus élémentaire est la famille prise dans son sens le plus large. Ici encore, subsiste le sens de la crainte admirative du chef de famille : le père. Cette crainte remplace celle que l'individu isolé éprouve vis-à-vis du milieu extérieur qui lui est hostile. Elle en est déjà une forme un peu sublimée où entre encore le sentiment de la domination, s'exerçant alors sur un milieu extérieur que l'individu craint moins, parce que « l'union fait la force ». L'association conditionne encore la conservation.

Cette courte parenthèse va permettre de mieux saisir la genèse de la Musique. Ces trois tendances primitives dont l'ensemble constitue l'instinct de la conservation permettent les conditions de vie les plus favorables pour le développement de l'espèce — et par conséquent de l'individu — vis-à-vis des conditions extérieures hostiles. La société primitive était basée, en somme, dans sa constitution sur les trois éléments analysés. Mais l'humaine faiblesse se heurte constamment à des facteurs imprévisibles qui paralysent sa défense immédiate. Tous ces facteurs ont été englobés dans la croyance au supra-normal. Cette conception renferme tout ce qui dépasse la force et l'entendement humains. La Magie, fut au début, une tentative d'intervention de cet entendement pour contrôler des phénomènes complexes. C'est en somme, chez l'homme le plus fort, une révolte de l'instinct de la domination contre ce qui le domine. Mais, pour tous les autres hommes, la Magie inspire la même crainte respectueuse que le supra-normal lui-même auquel elle est identifiée.

Les phénomènes supra-normaux étaient assimilés à des êtres hostiles, quelquefois favorables, et suffisamment intelligents pour déjouer ou pour surprendre l'entendement hu-

main. L'homme est contraint à vivre en société. Mais il n'est pas toujours commode pour lui d'adapter ses propres désirs à ceux de la communauté. Ainsi, le psychisme de l'homme primitif, au début presque uniquement affectif, et régi par le principe jouissance-souffrance, entre en conflit avec la réalité sociale.

Envisagée comme une production spécifiquement humaine, datant du début même de l'humanité, la musique était inséparable, dans cette société primitive, des quatre instincts dominants de la reproduction, de la domination, de l'association, et de la crainte du supra-normal. Mais, même à l'heure actuelle, elle ne se détache pas de ces instincts qui créent encore chez l'individu le plus évolué les conflits affectifs profonds. Si notre musique actuelle possède encore un grand pouvoir de suggestion affective, c'est qu'elle contient toujours ces éléments essentiels et primitifs sur lesquels la pensée la plus magnifique a construit son édifice. Ainsi la musique la plus perfectionnée possède encore un peu de sa signification pragmatique première.

Elle accompagne tous les gestes de l'amour : le désir est chanté par la sérénade amoureuse; les fiançailles par ces chants presque funèbres que murmurent les voix plaintives des compagnes de la fiancée; les épousailles par les chants nuptiaux. Très voisin du sentiment de l'amour, nous avons signalé le sens de la naissance, de la vie et de la mort, les berceuses et les complaints dont le souvenir inconscient a tant d'importance dans la suggestion musicale : car il demeure toujours chez l'adulte, la réminiscence profonde du rythme du berceau. Tous les chants de métier, les chants guerriers, les chants funèbres sont inséparables de ces étapes.

L'instinct de la domination intervient à chaque instant dans toute manifestation vitale. Mais il doit s'incliner devant la mort — qui est toujours assimilée au supra-normal — et devant les phénomènes énormes de la nature. Aussi peut-on considérer la musique funèbre comme une sorte de revendication de l'instinct de domination qui se dresse timidement

devant l'inéluctable qu'il craint et qu'il ne peut éviter. La magie, inséparable, au début, de la Musique, est le fait d'un individu ou d'une minorité, d'une sorte d'élite de l'audace qui ne craint pas d'affronter le supra-normal. Mais, pour la majorité, la magie reste un élément que l'on craint et que l'on admire. Elle s'accompagne de rites mystérieux qui frappent l'imagination : la Musique vient au premier rang, soit qu'elle emplisse la foule d'une terreur sacrée, soit qu'elle traduise l'expression de cette foule respectueuse et timorée : elle s'efforce alors, dans une mélodie touchante et délicate, d'exalter la faiblesse de l'homme pour attirer sur lui la bienveillance de la divinité en qui il a incarné le supra-normal.

Enfin, la musique a le don de parler à ce dernier instinct de l'homme contraint à vivre en société : l'instinct d'association. Quelle que soit sa forme, la musique s'adresse rarement à un seul individu. Elle a toujours tendance à se manifester à la collectivité pour l'attirer vers elle : soit qu'elle fasse surgir en chaque individu cet élément affectif commun qui englobe tout ce qui se rapporte au complexe paternel et à l'idée de Dieu (ainsi elle exalte la force et le courage individuel et crée une action commune en associant les qualités nobles de chacun), soit que, en faisant surgir le complexe maternel, elle éveille dans chaque cœur ce qu'il y a de plus humainement sensible : l'amour pour la mère et pour la terre natale. Cette tendance à grouper les individus à la faveur d'une émotion commune apparaît nettement dans la musique religieuse, la musique guerrière, et, avant tout, la danse considérée au sens le plus large.

Ajoutons, pour terminer, que les quatre instincts fondamentaux que nous venons de retrouver dans la Musique se fondent largement l'un dans l'autre; en particulier la crainte et le sens de la domination sont toujours associés d'une façon complexe avec le sexuel, de sorte que c'est à la faveur d'un artifice que l'on arrive à les isoler pour les considérer à part. Parallèlement, la musique s'adresse à la fois à tous les quatre avec toutefois une prédominance marquée pour l'un d'eux et variable selon la forme musicale.

CHAPITRE III

LE SYMBOLISME MUSICAL

SOMMAIRE. — L'extériorisation des conflits profonds. — Les sentiments refoulés. — Notions d'un symbolisme applicable à la psychologie générale. — Le langage musical et le langage intérieur. — La construction musicale et l'évolution de la pensée. — La rêverie.

La Musique est inséparable du vouloir-vivre dans sa forme individuelle et collective. Mais cet ensemble d'aspirations premières, et en particulier l'instinct sexuel, sont constamment bridés par la réalité sociale. Il existe un antagonisme permanent de la personnalité ayant une valeur en soi, et du milieu extérieur. Ainsi se constitue l'attitude du poète, et celle du névrosé ou du schizoïde. Elle est l'illustration de la loi suivante, exprimée par le Docteur Hesnard : « Chaque homme, lorsqu'il ne peut accomplir effectivement ses instincts, les satisfait imaginativement, dans une sorte d'existence idéale, dont le désaccord avec le succès pratique qu'il obtient de la vie mesure l'exigence irréalisable. »

A la lumière des exemples étudiés dans le chapitre précédent, la Musique devient précisément cette satisfaction imaginative que le poète, blessé dans la vie quotidienne, donne à ses instincts profonds. Ici, nous touchons du doigt cette énorme question du symbolisme : elle se manifeste de plus en plus comme inséparable de tout ce qui est psychique. Le symbolisme est bien plus qu'un mécanisme commode de condensation, une nécessité créée par un double conflit : d'une part, un ensemble de forces affectives voulant être satisfaites et s'extérioriser; d'autre part, une série de conflits psychi-

ques et surtout moraux qui naissent devant ces tendances et les modifient avant de les soumettre à la conscience. Le symbolisme apparaît à l'état pur dans la pensée du primitif ou dans les croyances populaires. Il se révèle aussi, non seulement chez le névrosé, mais à certains moments, chez l'homme le plus normal et le plus évolué. A ce titre, nous allons citer la définition du symbolisme telle que l'ont donnée Rank et Sachs (*Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*, 1913). L'on verra dans le cours du chapitre comment on doit la modifier pour qu'elle puisse s'appliquer au symbolisme musical mais aussi plus généralement au langage intérieur imagé qui précède toute pensée. Car cette définition, telle qu'elle va être donnée, s'applique surtout au rêve et à la névrose. En réalité, le symbolisme n'exprime pas seulement, chez l'individu normal, des idées ou des sentiments refoulés. C'est un mode de prise de contact de la conscience, avec les éléments psychiques inconscients : et nous avons bien insisté au début sur le fait que l'Inconscient n'était pas le simple réceptacle de ce qui a été refoulé. A certains points de vue, cette conception freudienne du symbolisme (Rank et Sachs), reprise par Jones, est un peu étroite :

« Le symbolisme constitue le dernier moyen d'expression des idées et des sentiments réprimés. Il est en effet le moyen le plus propre de dissimuler l'inconscient et de l'adopter (à la faveur de formations de compromis) à de nouveaux contenus de la conscience. Nous nous servons du terme Symbole pour désigner un genre spécial de représentation indirecte qui diffère par certaines particularités de la comparaison, de la métaphore, de l'allégorie, de l'allusion, et de toutes les autres formes de présentation imaginées (à la manière de rébus) de matériaux intellectuels tout en ayant avec ces autres formes certains traits communs. Le symbole représente une union presque idéale de tous ces modes d'expression : il constitue une expression perceptuelle substitutive, destinée à remplacer quelque chose de caché avec quoi il possède certains caractères communs, ou à quoi il est rattaché par des

liens d'association interne. L'essence du symbole réside dans le fait qu'il présente deux ou plusieurs sens, de même qu'il est né lui-même par une sorte de condensation, d'amalgamation d'un certain nombre d'éléments individuels caractéristiques. Sa tendance à se dépouiller de tout caractère conceptuel pour assumer des caractères perceptuels le rapproche de la pensée primitive et, sous ce rapport, la symbolisation fait essentiellement partie de l'Inconscient. Mais il est non moins vrai qu'en tant que formation de compromis le symbole subit également l'action de facteurs conscients dont dépendent, à des degrés divers, aussi bien la formation d'un symbole que son intelligence. »

En résumé, le symbole est un procédé psychique doué des attributs suivants :

Il représente des éléments inconscients;

Il est sensible et concret, l'idée qu'il représente étant généralement abstraite, générale et complexe;

Il possède une signification invariable indépendante des facteurs déterminants individuels. Il existe un symbolisme individuel dont les éléments sont en réalité bien voisins du symbolisme populaire.

Enfin, il représente un mode de pensée primitif.

Constant chez l'homme non civilisé ou peu évolué, il se révèle à la conscience de l'homme supérieur dans les états de dépression où il constitue un moindre effort psychique : la fatigue, le rêve qui appartient à l'humanité la plus normale. Chez le névrosé, il semble être un retour à un mode de pensée plus primitif. En réalité, nous verrons plus loin qu'il n'est pas toujours une forme dégradée de l'activité psychique, mais qu'il existe au cours de l'évolution de la pensée la plus logique et la plus riche. Ainsi, à propos du symbolisme musical serons-nous conduit à envisager la symbolisme dans sa plus grande généralité. Cette conception s'écarte un peu de la conception freudienne qui n'était, en

somme, applicable qu'à la névrose ou au rêve. En réalité, si, dans ces cas, l'image symbolique est un rébus difficilement déchiffrable, il n'en est plus ainsi au cours de l'évolution de la pensée : le symbole, qui ne représente plus alors seulement des éléments refoulés et choquants pour la censure, n'a plus aucune raison d'être indéchiffrable. Tout au contraire, il représente, sous une forme condensée, une série d'images fécondes, et clairement lisibles.

Revenons, pour l'instant, à la définition donnée plus haut. La proposition qui tend à faire du symbole un élément de signification invariable se heurte, au premier abord, à une objection : le symbolisme de la névrose, le symbolisme poétique, le symbolisme musical, paraissent être d'une infinie variété. Mais, si le contenu manifeste de ces éléments semble pouvoir être interprété diversement, il n'en est plus de même du contenu réel, de ce que Freud appelle le contenu latent. En définitive, ce contenu réel, profond, s'apparente toujours à un petit nombre de sentiments simples et fondamentaux tels que ceux que nous avons étudiés au chapitre précédent, et que l'on retrouve aussi dans les rêves, les contes et les mythes.

Le procédé fondamental de construction, cette sorte de mise en scène de l'image, est bien cette « condensation », cette « amalgamation » dont parlent Rank et Sachs. D'éléments complexes et multiples, le symbole donne une représentation simple. C'est en cela qu'il apparaît comme un procédé d'économie psychique : et encore si l'on analyse de plus près les données du rêve, l'on voit que les images les plus surchargées sont celles qui apparaissent dans les moments de plus grande fatigue; les cauchemars qui surviennent dans des périodes de dépression sont souvent très complexes dans leur mise en scène. De sorte que la présentation à la conscience d'une image claire, simple, est déjà le fait d'une sélection inconsciente : cette image, bien que beaucoup moins complexe que l'image du cauchemar, est constituée pourtant d'éléments nombreux, et beaucoup plus fé-

conds. Ainsi, le moindre effort psychique absolu consiste à faire défiler devant la conscience un nombre prodigieux d'images sans aucune coordination.

Le langage musical est un langage symbolique qui utilise le même procédé de condensation qui lui permet de représenter à la fois plusieurs sentiments complexes et même contradictoires, évoluant en même temps dans plusieurs étages du psychisme. Mais l'on voit tout de suite que la musique ne se laisse pas surcharger par des images accessoires. Nous verrons plus loin qu'il en est ainsi de la pensée. L'harmonie possède déjà ce pouvoir de condensation : elle nous donne l'image superposée de plusieurs voix évoluant chacune pour leur propre compte, mais dont l'oreille ne perçoit que l'ensemble. Ainsi, peinture fidèle de l'âme du poète, elle devient commode pour l'auditeur, en lui donnant une représentation ordonnée et composée de plusieurs sentiments évoluant ensemble.

La conception freudienne du symbolisme se révèle d'emblée trop élastique; c'est-à-dire que, trop étroite, elle est capable de devenir artificiellement trop lâche. Car le symbolisme, tel qu'il subsiste dans l'évolution de la pensée créatrice, est bien différent d'un simple conflit entre la Censure et le Sexuel. L'Ecole freudienne a merveilleusement décrit le symbolisme des névroses : celui des rêves morbides, des symptômes hystériques et des pseudo-hallucinations de l'individu dit « psychasthénique ». Mais c'est un symbolisme pauvre; l'on peut considérer évidemment les aspirations du névrosé ou celles d'un Inconscient qui se révèle dans la fatigue ou la dépression, comme ressemblant à celles du primitif. Mais cela est une régression, un retour à un stade psychique inférieur dont l'homme évolué est déjà bien éloigné. Les aspirations profondes que nous avons étudiées au chapitre précédent se révèlent, à certains moments, au cours des œuvres les plus belles et les plus perfectionnées : mais il y a évidemment autre chose, qui est le propre génie du poète, dans *Parsifal*. Ces aspirations constituent donc la *poussée*

dynamique qui fera surgir la pensée la plus noble, se manifestera même au cours de cette pensée, mais n'est pas cette pensée elle-même. Le psychisme, s'efforçant d'élaborer la pensée, mobilise et sélectionne des éléments qu'il présente à la conscience sous une forme imagée. Cette élaboration, logique et rationnelle, n'existe pas dans le symptôme névrotique, ou tout au moins la logique inconsciente est différente de la logique consciente. Il semble donc que l'on puisse concevoir le symbolisme de la névrose comme une déformation monstrueuse d'une fonction psychique éminemment constructive, destinée à soutenir et à conduire la pensée en évolution. La névrose conserve des images, mais elles sont purement affectives et nullement sélectionnées.

Pour illustrer ce que nous disons de la pensée, il faut se rapporter à ces *Mémoires d'un Aphasique* qui constituent une précieuse auto-observation : « J'avais, à certains moments, l'impression comme d'un voile qui s'appesantissait sur moi et me rendait mes idées floues comme dans un rêve les yeux ouverts. Sauf quelques mots, tels que : oui, non, merci, s'il vous plaît, je ne pouvais absolument rien dire, ni écrire, et non seulement je ne pouvais rien dire, mais je n'avais rien à dire en tant qu'expression de parole. J'avais déjà toutes mes pensées, toutes mes conceptions, c'étaient mes symboles que je n'avais plus à ce moment. » L'on tend très justement, à l'heure actuelle, à considérer l'aphasie comme un trouble complexe et beaucoup plus psychique qu'on ne l'admettait autrefois. Cette observation met bien en évidence la nécessité d'un symbolisme mental, non pas purement affectif, mais déjà presque conceptuel, permettant la progression de la pensée indépendamment de toute question de langage. D'ailleurs, un fait complique énormément cette difficile question du symbolisme : le symbolisme de la pensée, le symbolisme du langage ne sont pas les mêmes. Tous deux parlent un langage, mais il est différent. Le symbolisme mental procède par images; nous entendons par images non pas seulement une perception visuelle, mais une représentation complexe à

laquelle concourent aussi des sensations auditives, olfactives, tactiles même. Il y a une « correspondance » étroite de toutes les sensations, une collaboration de tous les sens pour constituer l'image mentale. Le langage courant, bien différent, est basé sur une utilisation pratique : il ne comporte « ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système » (1). La conception freudienne a abouti, toujours du fait de son élasticité, à des interprétations absolument abracadabrantes et à des analyses où se complaît la propre fantaisie érotique de l'analyse. Les dernières créations de cette Ecole touchent au paradoxe. Les recherches freudiennes, parties d'un certain nombre de points de vue réellement profonds, ont abouti à l'édification d'un système métaphysique dont tous les points ne sont pas acceptables.

L'analyse montre que le langage symbolique musical, se rapproche énormément du langage symbolique intérieur lui-même.

Il existe en musique un nombre limité de symboles; malgré l'immense variété des thèmes et des mélodies, l'on peut remonter en réalité à un petit nombre de thèmes fondamentaux du langage musical. Cette tendance symbolique se manifeste déjà dans la cantilène monodique, la forme la plus ancienne de la musique primitive. Cette cantilène consistait en une mélodie libre, chantée par une seule voix, ou par plusieurs voix à l'unisson. Vincent d'Indy signale dans certaines pièces du moyen âge conçues sous cette forme trois formules mélodiques symbolisant les trois personnes de la Trinité :

- « la formule du Père (forme mélodique ascendante);
- » la formule du Fils (forme mélodique descendante);
- » la formule du Saint-Esprit (forme glorifiante de

(1) F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Sèchéhayé, avec la collaboration de A. Riedlinger et Payot, Lausanne et Paris, 1916.

» quinte ascendante, à laquelle viennent s'adjoindre
» successivement les deux éléments mélodiques des deux
» autres personnes). »

Il cite aussi le « trait de la Trinité », le trait « *Ad te levavi* » du III^e dimanche de carême ou : « le mot *oculos, oculi*, qui s'y rencontre quatre fois, est employé dans deux significations différentes : la première et la quatrième fois dans le sens des yeux de l'âme, la deuxième et la troisième, dans l'acceptation corporelle; or, à chacune de ces deux significations correspond une formule mélodique spéciale, de façon que le motif musical affecté aux yeux du corps : *oculi servorum, oculi ancillae*, ne puisse être confondu avec le motif désignant les yeux de l'esprit : *oculos meos, oculis nostri* : preuve évidente de la préoccupation expressive qui préside à la composition des mélodies grégoriennes. » Enfin, ajoute Vincent d'Indy : « Le symbolisme trinitaire a subsisté, quant à son emploi, jusqu'au xviii^e siècle; ainsi J.-S. Bach, dans le troisième de ses *Kyrie* pour orgue... n'a pas craint de suivre la tradition grégorienne en formant le thème de l'Esprit Saint, d'une combinaison contrapontique des thèmes du Père (ascendant) et du Fils (descendant), exactement comme dans l'exemple ci-dessus. »

Dans l'œuvre de Vitoria, contemporain et émule de Palestrina (xvi^e siècle), le deuxième thème du motet à quatre voix « *O vos omnes qui transitis per viam* » est utilisé à plusieurs reprises comme symbolisant l'accent de la douleur. Ce dessin mélodique se retrouve presque identiquement, dit Vincent d'Indy, dans l'*Alceste*, de Glück qu'il caractérise la plainte pathétique.

Dans l'œuvre de Bach, le nombre des racines musicales peut être réduit, d'après Schweitzer, à vingt-cinq à peine.

Les leit-motiv wagnériens à l'état fondamental sont aussi, relativement, peu nombreux : et pourtant une mélodie infiniment élargie et vivante évolue sans fin dans l'œuvre de Wagner et l'œuvre de Bach. Il y a un certain nombre de

thèmes élémentaires que l'on retrouve dans les chansons populaires et dans les hymnes religieux. Ceux-ci mériteraient une étude très spéciale à laquelle nous ne pouvons nous livrer dans cette trop rapide esquisse : tel est, par exemple, le thème mélancolique et anxieux du *Dies Irae*. Il a été exploité, bien souvent, par les symphonistes : Saint-Saëns l'a introduit dans sa *Symphonie avec orgue*. Schumann en a fait l'élément profondément émotionnel de sa *Scène de l'Eglise* (*Scènes de Faust*).

Les thèmes musicaux sont toujours des éléments simples : l'on a vu le grand nombre de thèmes qui symbolisent la conception générale de l'« idéal féminin ». Ils ont la noble simplicité des mythes et des chefs-d'œuvre immortels. Ceci nous conduit par une voie détournée à cet aphorisme esthétique : l'identité du simple et du beau : la relation simple qui relie entre elles les dimensions du Parthenon ou des amphores les plus pures : le nombre entier qui exprime les intervalles musicaux des notes d'un bel accord ; et la simplicité de l'intrigue dans la tragédie racinienne.

La plupart des thèmes musicaux expriment le sentiment de l'amour (amour divin dans la musique religieuse, amour temporel dans la musique profane). Jones disait déjà du symbole en général : « Tous les symboles représentent des idées du moi et des parents de sang les plus proches, ou bien les phénomènes de la naissance, de l'amour, de la mort. » Il en est de même du symbole musical. Ainsi, le recueil de *Lieder*, de Schumann ; *la Vie et l'Amour d'une Femme* est inspiré uniquement par ces trois derniers sentiments : l'amour, la naissance, la mort. L'on pourrait multiplier les exemples, et tous donneraient, à l'analyse, les mêmes éléments. Ceci est d'accord avec la signification phylogénique et ontogénique du chant. Déjà, chez Schumann, l'on peut noter un certain nombre de thèmes directeurs qui sont, presque tous, apparentés à la rêverie et au rêve morbide. Ainsi était orientée la propre vie douloureuse du maître. L'un des thèmes le plus souvent

rencontrés est celui du « Traumes Wirren » des *Pièces de Fantaisie*, au mouvement haletant et léger. Ce thème est l'un des plus caractéristiques de l'œuvre de Schumann. On le retrouve constamment en particulier dans les *Kreisleriana* (la cinquième, surtout) étranges et exaltées, entrecoupées de chants plus lents et comme retenus. Cet intraduisible « Traumes Wirren » domine dans toute la création schumannienne : il en révèle à la fois les images « de rêve », et cette sorte de « confusion », d'« emmêlement » qui les opposent et les heurtent. Le vivacissimo du mouvement fait passer ces images en une course qui s'exaspère jusqu'au vertige.

Un autre thème qui revient souvent dans l'œuvre de Schumann est celui de la Complainte de la Jeune Fille au n° 46 du *Paradis et la Péri*, que l'on retrouve aussi en *mi* mineur dans le dernier mouvement de la Grande Fantaisie. L'on pourrait l'appeler « la souffrance imméritée ». Un autre encore, fondamental, est le thème de la populaire « Rêverie ». Il est reproduit au début de la troisième partie de *Manfred*. Il symbolise Manfred lui-même bercé du fragile espoir d'être pardonné par son amante-sœur dont il a pris les paroles mystérieuses pour une absolution : c'est un état d'âme diffus et infiniment troublant, fait d'un calme et d'une douceur consolatrice que l'on sent très frêles et pleins d'incertitude. Il s'apparente à cette lignée de thèmes que Schumann entendait en rêve, des chants d'une « douceur troublante » qui ne tardaient pas à être terrassés par des visions effrayantes.

Il y a un nombre extrêmement grand de thèmes dans l'œuvre de Schumann : le poète était assailli d'un nombre considérable d'idées musicales. Chez lui les thèmes ne sont jamais aussi caractérisés que chez Wagner : bien davantage encore que dans l'œuvre wagnérienne, ils apparaissent toujours modifiés, simple réminiscence d'autres thèmes lointains. Ce sont, à vrai dire, plutôt que des thèmes, des dessins mélodiques élémentaires de forme fixe, des formules musicales employées comme de véritables timbres pour exprimer des

tendances identiques dans des compositions différentes où se retrouve la même inspiration profonde : ces contours mélodiques sont souvent utilisés par le maître de Zwickau d'une manière inconsciente, et c'est en cela qu'ils sont vraiment des symboles, au sens où nous avons défini ce terme, éléments d'expression de complexes inconscients se révélant ainsi à la Conscience. Vincent d'Indy rappelle à ce titre une même forme mélodique qui exprime dans l'œuvre de Glück la plainte et la douleur, et que l'on retrouve dans *Alceste*, dans *Armide*, et dans *Iphigénie en Tauride*. Chez tous les musiciens compositeurs l'on retrouve cet emploi presque inconscient de formules musicales symboliques.

Les deux caractères dominants de l'Inconscient de Schumann et de son œuvre musicale sont d'une part, la tendance constante à un idéal de pureté; d'autre part, la plainte qui s'élève devant la douleur imméritée. Un certain nombre de symboles manifestent ces deux aspirations : celui de l'enfant et celui de la fleur (surtout la rose). L'enfant priant fait verser au brigand la larme de repentir qui sauvera la Péri chassée du Paradis pour une faute que nous ne connaissons pas. Les scènes d'enfants et l'*Album pour la Jeunesse* témoignent de la grande place qu'occupe dans l'âme de Schumann le souvenir de l'enfance et de sa naïveté (il y a aussi un « enfant priant » dans les *Scènes d'Enfants*). A côté du symbole de l'enfant, on peut placer celui de l'ange : on le trouve dans *Faust*, accompagnant à chaque instant la transfiguration du Docteur et sa rédemption finale; mais n'y a-t-il pas aussi des anges dans sa psychose hallucinatoire finale ? ils jouent pour Schumann de pures harmonies, réminiscence de la béatitude céleste du chœur mystique.

L'on peut citer, comme voisin du symbole de l'ange, celui de l'oiseau : dans *Genoveva* l'exquis duo « Si j'étais un oiseau », marque la sublimation de l'amour de Golo (qui a hésité longtemps entre l'amour profanateur et l'amour idéal, un peu comme le faisait Tannhäuser, partagé entre Vénus et Elisabeth). L'énigmatique « Oiseau-Prophète » des *Scènes de*

la Forêt semble s'envoler désespérément vers un idéal insaisissable. Sol vol est un peu celui des *Papillons* (Op. 2) qui marquent, comme le dit Basch, « l'envol vers le ciel de la vertu d'âmes tendres et pures comme celles des héros des Flegeljahre ».

Le symbole de la fleur domine dans le *Pèlerinage de la Rose* (Op. 412). Camille Mauclair résume ainsi le sujet :

« Une rose ayant demandé à la reine des fées la permission de faire un pèlerinage parmi les hommes, est changée en jeune fille. Après mainte aventure lugubre ou sentimentale, elle se marie, a un enfant, meurt en lui laissant une rose symbolique qui lui garantira le bonheur, et elle devient un ange que les séraphins mènent au ciel. »

Ce poème est intéressant, non par lui-même, mais par le choix symbolique de la rose. Schumann a composé sur ce livret une musique un peu terne et monotone, mais qui exprime bien son désir de la pureté angélique, de l'amour qui unirait les âmes en un baiser idéal, sans que la sensualité du corps s'y mêle. Cette rose apparaît à chaque instant dans sa vie déjà dans une lettre du 29 août à Flechsig, où il raconte une ascension au Rosenburg avec Liddy : le tonnerre éclate au moment où il va donner la rose à sa compagne : « Ce coup de tonnerre m'avait éveillé d'un beau rêve », un rêve d'amour immatériel d'où il retombe dans la cruelle réalité du monde : « Ceci est l'image de notre vie », ajouta-t-il pour conclure cette histoire qui paraît bien irréelle, mais qui témoigne si bien de ses conflits intrapsychiques. Dans une autre lettre il décrit une de ses rêveries sous la forme d'une parabole digne de Jean Paul : l'image de sa vie lui paraît comparable à une énorme montagne, au sommet de laquelle fleurit une rose solitaire et inaccessible. On la retrouve bien ailleurs encore, en particulier dans le lied *Illusion* (*Amours du poète*, n° 14). Et cette « fleur solitaire » qui sourit vaguement dans l'ombre (*Scènes de la forêt*). Le symbole de la fleur exprime l'idéal de chasteté cher à Schumann.

Ces exemples montrent combien le symbolisme musical

s'apparente au symbolisme en général qui est un mode normal d'échanges entre le Conscient et l'Inconscient, réalisant un couple non réversible. Le symbole représente pour l'Ecole Freudienne un conflit intra-psychique dans lequel une tendance affective est réprimée par un ensemble de forces (morale, éthique, sociale). Il en résulte une sorte d'état d'équilibre instable fait de la lutte et de la combinaison des tendances réprimées et des tendances répressibles. La musique exprime dans son allure générale, mais par forcément dans son contenu, cette rupture de l'équilibre psychique avec ses phases oscillatoires précédant le calme final. Au cours de ce bouleversement d'équilibre, le symbolisme est, en somme, le résultat d'une action frénatrice. Schumann a insisté sur le fait que son inspiration était plus riche et qu'il composait mieux lorsque son âme « était tendue par le désir ». Cet état de tension résulte chez lui du conflit moral engendré par le complexe féminin inconscient : alors, naît la mélodie. Elle est l'analogue d'une autre production spontanée de l'Inconscient : le rêve. Chez le névrosé ou le dément, les échanges non coordonnés entre l'Inconscient et le Conscient donnent naissance à une caricature grotesque du symbolisme normal : les créations obsédantes ou vésaniques. Précisément, l'intérêt spécial du cas Schumann réside dans la transformation progressive de son langage musical en un langage délirant et vésanique. L'on assiste dans son évolution vers la démence à l'appauvrissement de la création musicale au profit de la production délirante et hallucinatoire. Les mêmes complexes sont exprimés de part et d'autre : la mysticisme de Faust se retrouve dans le délire mystique. Le remords de Manfred entraîne l'apparition surajoutée à la mélancolie anxieuse et au mysticisme, d'idées délirantes d'auto-accusation. Mais l'activité logique, le sens du réel, sont ruinés.

La musique n'est donc pas une production simplement effective. Elle est chargée d'affectivité comme la pensée la plus pure, et comme toutes les opérations mentales en géné-

ral. Le symbole constitue donc simplement une étape de la création musicale ou de la création conceptuelle. Ainsi sommes-nous conduits à admettre une théorie tout à fait élargie du symbolisme. La mélodie est l'équivalent, dans la conscience, d'une autre quantité affective, qui existe dans l'Inconscient. La Musique devient la projection, dans un milieu sensible, de tendances qui avaient été refoulées dans l'Inconscient. Et ici, nous prenons le terme de refoulement dans son sens le plus ordinaire, sans aucune arrière-pensée, de sexualité : les tendances refoulées n'étaient pas forcément choquantes pour la Censure morale. Elles entraient simplement en conflit avec la réalité et se heurtaient douloureusement à elles. Dans le cas particulier de Schumann, le symbolisme musical se rapproche davantage du symbolisme des symptômes névrotiques. Chez lui, le terme de refoulement reprend le sens que lui a donné l'Ecole Freudienne. En effet, l'on sait que le symbole contient les mêmes aspirations simplement déguisées que l'idée symbolisée. De plus, ajoute Jones, « l'attitude morale à l'égard de l'élément qui sert de symbole est en somme la même que celle qui existe à l'égard de l'idée primaire ». Cet auteur cite à l'appui le symbole phallique du serpent : les deux objets inspirent, surtout pour la jeune fille vierge et pudique, le même sentiment de dégoût (il existe d'ailleurs une sorte d'attrait morbide de l'horreur : les femmes les plus sensibles demandent à voir, dans la rue, l'homme écrasé et ne peuvent se détacher de ce spectacle qui les dégoûte profondément).

La mélodie schumannienne la plus troublante et la plus emplie de détresse s'apparente au complexe féminin que nous représentons plus haut par l'association :

mélodie-mère-sœur-femme.

Ce même sentiment de répulsion devait s'attacher chez Schumann au complexe incestueux et à sa représentation symbolique. Inconsciemment, il associait l'idée primaire et le symbole de cette tendance refoulée. Ainsi peut se com-

prendre la brisure qui interrompt prématurément la mélodie schumannienne. Au début de la période d'inspiration, Schumann ne reconnaît pas le complexe déguisé qui émerge de l'Inconscient. Il le pare de toute sa délicatesse d'âme et le développe conformément aux lois musicales avec la tendresse et la candeur de son génie romantique. Mais la mélodie devient trop caressante et le sentiment de répulsion qui doit combattre toute idée d'amour coupable interrompt du même coup, sans connaître nécessairement la signification du symbole, la mélodie qui s'éteint dans son plein développement. Elle naît toujours irrémédiablement blessée. Disons tout de suite que tous les thèmes de Schumann ne s'associent pas à cette tendance profonde. L'on ne peut considérer toute l'œuvre du Maître comme inspirée par un conflit affectif entre des tendances incestueuses profondes et la censure (c'est en cela que le Symbolisme de l'Ecole Freudienne ne s'applique plus à la réalité la plus normale). Car si Schumann a été atteint de crises de névrose d'angoisse, si même l'anxiété diffuse et légère est presque constante chez lui, il a eu néanmoins des périodes de calme total. Le symbolisme de son langage musical est donc double : c'est celui du névrosé pendant les crises d'angoisse, lorsqu'elles n'ont pas été suffisamment violentes pour interrompre la production; mais c'est le symbolisme le plus normal pendant les périodes de calme mental. Dans beaucoup de ces œuvres, et il faut bien le dire, dans les plus émouvantes, apparaît le conflit cruel dont nous parlions plus haut : l'on doit donc considérer une bonne part de sa composition comme la création de la névrose, mais de la névrose d'un homme de génie dont les facultés logiques et créatrices ne sont pas encore éteintes.

Par ailleurs, dans la noble et calme vie de Bach, l'on ne trouve aucune production affective monstrueuse. S'il subsiste dans l'œuvre du Grand Cantor les traces d'une âpre lutte contre la tentation, on y voit surtout l'épanouissement d'une foi robuste et solide : son symbolisme musical n'est pas entièrement fait de conflits moraux. Et ici apparaît encore une

fois l'insuffisance de la conception freudienne du symbolisme purement affectif. Il faut donc de toute nécessité adopter une théorie plus large qui convienne à tous les cas.

Même encore, en présence de ce symbolisme le plus large, il faut bien dire que l'image symbolique, le thème ou la mélodie, sont loin de constituer toute la création musicale : celle-ci ne vaut que par le développement des thèmes ou des motifs symboliques. Pour en revenir à Schumann, nous disions que ses thèmes les plus caractéristiques semblaient avoir pris naissance surtout pendant les périodes de dépression du Maître (non pas les crises profondes de névrose d'angoisse, mais les petits accès anxieux quotidiens) : que l'on songe en particulier à la lenteur douloureuse de l'élaboration des *Scènes de Faust*, entrecoupée de profondes crises dépressives et d'obsession. Mais, nous insistons encore là-dessus, tous les thèmes et toutes les mélodies ne possèdent pas au même degré une telle signification, ni chez Schumann, ni surtout chez les autres. En particulier, dans la Sonate ou la Symphonie, certains thèmes sont recherchés par le compositeur comme étant passibles particulièrement d'être développés. Dans la variation, encore davantage, le thème choisi peut être très banal et seul compte le développement : et à ce titre il ne faut pas oublier que Schumann a élaboré, outre des Sonates et des Symphonies que l'on a trop tendance à déprécier, ces splendides et robustes *Etudes symphoniques*.

Le symbolisme musical s'éloigne donc sensiblement de la définition donnée plus haut, et davantage encore de l'esprit que de la lettre. Il se rapproche un peu de la conception large de Silberer. L'Ecole Freudienne avait reproché à cet auteur d'avoir voulu généraliser des procédés qui s'appliquent seulement à des gens cultivés et capables d'une analyse minutieuse d'eux-mêmes. Car Silberer a édifié sa théorie surtout à l'aide d'auto-observations. En réalité, le symbolisme du primitif et du névrosé étant connu par les acquisitions de la psycho-analyse, seule doit nous intéresser l'activité psychique de l'homme normal et de l'homme supérieur. A ce titre,

la Musique est la création d'une surhumanité. Chez celle-ci les phénomènes de conscience sont évidemment plus complexes que chez le primitif ou chez l'enfant. La Musique devient une analyse très fine de l'ensemble du processus qui préside à sa création, avec toutes les réactions affectives qu'il déclenche. Rappelons l'analyse de Silberer : « Il a constaté notamment que lorsqu'il s'appliquait à penser à des problèmes difficiles, alors qu'il était fatigué ou assoupi, il voyait apparaître une image visuelle que l'analyse révélait comme étant une représentation imagée des idées qui le préoccupaient. » (Cité par Jones). L'image visuelle apparaît donc, non pas comme l'idée elle-même, mais simplement comme sa représentation. L'on ne doit pas considérer dans la période d'assoupissement ou de fatigue, l'idée émergeant spontanément et créée par l'apparition des images : cet assoupissement est précisément une forme de fatigue de l'esprit qui cesse alors de créer. L'image subsiste comme un procédé essentiellement cérébral, mais elle est simplement la trace de l'idée stationnaire. Cette image n'est pas seulement une forme de repos des phénomènes de conscience tels que le rêve ou la rêverie; même pendant la création de la pensée, l'attention n'est pas soutenue pendant longtemps, et précisément les images apparaissent pendant les phases de repos qui jalonnent à chaque instant la pensée en évolution : ainsi la Conscience peut en suivre la marche.

Le langage musical ne représente pas cette pensée qu'il ne peut saisir dans son contenu, avec toutes les modalités de son application pratique : mais il en donne l'allure générale et le développement constamment chargé d'affectivité. Il exprime, en somme, une pensée à l'état naissant et détachée de la réalité. Voilà pourquoi la Musique, si elle ne nous donne pas la solution exacte du problème psychique, nous fait suivre à chaque instant son évolution. C'est donc une analyse précieuse du psychisme dans sa totalité. Elle s'apparente plutôt à la rêverie qu'à la pensée dans sa forme utilitaire. C'est ce qui explique son manque apparent de précision pour

l'intelligence, mais sa profonde valeur émotionnelle. Elle reflète non seulement les réactions affectives qui accompagnent à chaque instant la pensée, mais aussi la construction la plus logique de cette pensée.

Le symbolisme musical permet d'envisager de plus près cette évolution symbolique de toutes les opérations mentales : car le psychisme ne peut devenir conscient qu'à la faveur même de cette représentation symbolique : nous dirons donc que la représentation symbolique est le mode de prise de contact de la Conscience avec l'Inconscience. Le symbolisme musical, qui est la représentation non pas seulement sonore, mais proprement musicale (c'est-à-dire constituée de sons agréables et non pas de bruits), bénéficie de toutes les propriétés du symbole. Grâce aux phénomènes de condensation, il peut donner d'un seul coup une image totale de toutes les modalités d'une élaboration psychique. D'abord la manière plus ou moins lente dont fonctionne l'esprit par le rythme et la rapidité du mouvement. Puis, la sensation de plaisir ou de douleur qui en résulte par les combinaisons harmoniques plus ou moins dissonantes. Enfin, la représentation symbolique de l'Idée et les images qui l'accompagnent à chaque instant.

Ainsi, dans cette étude du symbolisme, il y a lieu de considérer d'une manière très spéciale, d'une part, l'homme normal, d'autre part le névrosé. Le symbolisme mental du premier use de quelques images appartenant au second, et en rapport avec des conflits affectifs identiques. Mais l'assimilation totale du symbolisme mental de ces deux individus est impossible : car, pour le névrosé, le symbolisme affectif est presque la seule opération mentale possible, tandis que, chez l'autre, la pensée se guide sur ce symbolisme, mais possède une valeur en soi bien différente. La théorie freudienne du symbolisme, comme toutes les recherches de cette école, a été appliquée trop brutalement à la réalité normale; elle est encombrée des exagérations de la psycho-analyse, en particulier, le pansexualisme. Elle a manifestement abusé du

symbole phallique : le parapluie ou le clocher représentent bien, pour certains, une figuration de l'organe mâle; pour d'autres, ils ne représentent absolument rien. Il faut compter non pas avec des symboles qui se transmettent héréditairement par voie conceptuelle, mais avec les conditions de vie infantile et la disposition éminemment variable des acquisitions de la mémoire. Nous avons vu plus haut combien le symbolisme de Schumann se rapprochait du symbolisme de la névrose. Des tendances profondes monstrueuses et choquantes et tendant toujours à être réalisées, doivent, pour se présenter à la conscience, revêtir une forme travestie qui les rende méconnaissables. Mais il est impossible, nous l'avons dit, de généraliser cette forme spéciale pour en faire une théorie générale du symbolisme musical. Dans tous les autres cas, il s'agit d'un sentiment au sens le plus large qui veut s'exprimer, et qui doit, pour le faire, revêtir nécessairement une forme symbolique : et spontanément, il adoptera une représentation imagée qui, à l'analyse, se révèle comme semblable à l'attitude motrice que prendrait l'individu pour exprimer, dans l'espace, le même sentiment. Le langage musical est formé d'éléments symboliques qui représentent une attitude passionnelle : car n'oublions pas qu'à l'origine, toute musique était mimée ou dansée; et la suggestion musicale tend à créer justement une identification de l'auditeur avec les conflits passionnels extériorisés. Ainsi le langage musical est en somme le propre langage émotionnel. Le symbolisme musical est voisin du symbolisme mental dans sa forme affective. Mais il est différent du langage courant qui s'éloigne davantage de l'affectivité. Le langage courant utilise un symbolisme tout autre que celui du langage intérieur, dont seulement certains images coïncident. Voilà pourquoi le poète symboliste, lorsqu'il veut utiliser le langage courant, est difficilement compréhensible, tandis que, s'il s'exprime dans un langage musical, il suscite immédiatement des réactions émotionnelles chez l'auditeur.

Il existe donc une dualité constante du langage intérieur

et du langage extériorisé. D'autres faits le mettent bien en évidence. En effet, il arrive souvent que pendant le rêve, qui est une création affective presque pure, le dormeur prononce des paroles à haute voix. Ces paroles sont réellement prononcées, mais dans un autre langage que le langage courant. Aux images du rêve s'associent des images motrices verbales voisines, qui peuvent avoir une signification parfaitement logique dans le rêve; mais pour le spectateur, ce langage est absolument incompréhensible. Il y a donc fondamentalement une élaboration différente des deux langages. Dans la conversation courante, les deux modes d'expression symbolique s'adaptent. Mais dans le rêve et la crise de névrose où subsiste malgré tout un rudiment de critique, une rupture se fait et c'est le langage intérieur qui se révèle. Revêtant une forme sonore pour laquelle il n'est pas fait, il est proprement incompréhensible.

Si l'on veut encore mieux se rendre compte de cette dualité, il suffit de considérer l'enfant qui commence à constituer son langage extérieur : il le fait non pas à l'aide du vocabulaire courant, mais à l'aide d'images qui lui sont propres : il parle donc son langage intérieur. Rappelons à ce sujet l'observation de Darwin : un tout jeune enfant commençant à peine à parler, ayant vu une mare sur laquelle pataugeait un canard, utilisait le mot symbolique « kwa » pour désigner aussi bien l'eau d'une cuvette ou d'un bassin qu'un canard ou un autre volatile de basse-cour.

Le langage courant extériorisé est fait de symboles qui scandent aussi l'évolution de la pensée : ils sont différents de ceux du langage intérieur. La pensée elle-même a un mouvement continu dont le langage ne marque que les étapes. Le langage musical se rapprochant du langage intérieur épouse de plus près la continuité de la pensée en évolution; mais presque uniquement affectif, il exprime cette pensée à l'état naissant, justement encore tout embuée d'affectivité, sans pouvoir en restituer le contenu. Notre langage intérieur, qui est une fonction générale, prend contact à chaque instant

avec l'évolution de notre propre pensée, à l'aide d'images, et permet ainsi d'en avoir la connaissance. Ce terme d'images doit être pris dans un sens élargi : il indique des impressions représentatives, non pas seulement visuelles, mais auditives, cœnesthésiques, ou même des sensations presque purement affectives, avec une simple ébauche de représentation. Il s'agit là l'une disposition individuelle qui dramatise plus ou moins des sensations pures. L'on peut même voir des personnes (une minorité, il est vrai) qui ont des rêves sans images, au sens de représentation imagée visuelle. Et pourtant, l'analyse montre qu'il ne s'agit en réalité aucunement de concepts purs, mais que, en définitive, leurs rêves sont constitués d'images qui ressemblent au langage écrit.

Ainsi, dans l'aphasie, qui est un symptôme correspondant à une lésion cérébrale, la pensée n'est pas détruite du fait de la lésion; elle demeure, mais la conscience ne peut en prendre la connaissance, parce qu'elle ne peut plus élaborer les images symboliques qui la mettraient en contact avec cette pensée. Le langage extérieur n'est donc pas seul touché, mais aussi le langage intérieur. Le langage musical est, à certains points de vue, plus pauvre que le langage extérieur, puisqu'il ne peut exprimer la pensée sous sa forme utilitaire; mais au point de vue spéculatif, en psychologie générale, il est extrêmement précieux à considérer, car il restitue toutes les modalités de la vie passionnelle.

Il demeure donc la notion d'un conflit dans les échanges Conscient-Inconscient. Ce conflit est différent de celui qu'ont indiqué les psychanalystes. Cet antagonisme général qui oppose le sentiment et la vie courante peut être même engendré par des conditions sociales absolument indépendantes de la morale. Ainsi, les Polonaises, qui ont été l'ailleurs écrites en dehors de la Pologne, mais se rapportent à l'amour infantile de Chopin pour sa patrie, chantent la révolte de sa race opprimée, se heurtant à la terrible censure moscovite dont le souvenir demeurerait vivace dans sa mémoire. La censure reprend ici le sens dans lequel on l'entend

le plus généralement : ce n'est plus l'instance morale des Freudiens. En définitive, l'on ne doit pas voir seulement dans les Polonaises la revendication d'un patriote : toute musique contient, condensés, plusieurs conflits émotionnels, différents en eux-mêmes, mais cherchant tous leur résolution. Chopin y a ajouté, outre cette sorte de mysticisme de la souffrance qui est propre à la race slave, des éléments qui appartiennent à sa vie passionnelle. Schumann disait de la musique de Chopin : « Si le puissant autocrate du Nord pouvait soupçonner quel danger recèlent pour lui les œuvres de Chopin et jusqu'aux plus simples mélodies de ses mazurkas, il proscrireait cette musique. » En réalité, Chopin nous révèle les secrètes aspirations de l'âme polonaise, mais il chante en même temps les propres émotions de sa vie amoureuse.

Nous avons fait du thème l'image symbolique, étape essentielle du langage musical. Il faut maintenant suivre son évolution au cours de la création musicale. Le « motif », employé systématiquement par Wagner, ne lui est nullement spécifique : on le retrouve, plus ou moins net, chez Glück, Mozart, Beethoven, Schumann, et en particulier Weber, pour qui Wagner avoua toujours une grande admiration. Wagner en a donné l'image la plus nette : dans son œuvre, tel leit-motiv conserve toujours la même signification quel que soit le temps ou le lieu, absolument comme le symbole dont parlent Rank et Sachs. Si l'on veut donner à ce motif une signification un peu différente de celle qu'il possédait dans sa forme originale, il faut modifier légèrement cette forme : du majeur au mineur par exemple. Mais la même image demeure. L'étude des leit-motiv permet d'en distinguer d'accessoires et de généraux. Au chapitre précédent, on a déjà vu la même allure typique de thèmes épars dans l'œuvre wagnérienne et symbolisant le refoulement. A l'état fondamental, le leit-motiv s'apparente presque exclusivement, soit à des scènes de la vie courante, soit à l'amour.

Les premiers sont presque uniquement descriptifs : le charme des flammes, l'épée, la fonte de l'acier, l'arc-en-ciel

(*Tétralogie*); les seconds ont surtout une valeur affective : l'amour naissant, la passion déclarée, etc. (*Les Maîtres Chanteurs*), le renoncement à l'amour, la fascination de l'amour, le regret de l'amour, l'amour, la volupté, etc. (*Tétralogie*). Nous avons déjà signalé la tendance du symbolisme dans le mythe et les croyances populaires à exprimer un petit nombre de tendances essentielles, et surtout ce qui se rattaché au vouloir-vivre.

Dans *Tristan et Yseult* domine l'idée de « la puissance de l'amour ». La plupart des leit-motiv de ce drame marquent les étapes de ce sentiment contrarié : car si la nuit est toujours la complice de la passion de Tristan et d'Yseult, le jour les sépare. La musique est bâtie sur les thèmes de l'amour et de la mort : l'aveu, le désir, le regard, le breuvage d'amour, l'invocation à la nuit, etc., et la mort, la mort libératrice, le chant de la mort ⁽²⁾. Dépendant de l'amour encore, la tristesse, la solitude. Et, vaste et lointaine, la Mer. Notons enfin que la plupart des thèmes se rapportant à l'amour procèdent par un mouvement régulièrement ascendant des notes du grave vers l'aigu. Le désir, le regard, le breuvage d'amour, le coffret magique, la première phrase de l'invocation à la nuit, la solitude, l'exaltation, ont la même allure généralement ascendante. Il n'est pas besoin d'insister pour que l'on voie là un analogue dans la forme des symboles sexuels du rêve ou de l'imagination populaire. D'ailleurs, le motif de la lance (*Parsifal*) qui est maintenant un symbole phallique, a aussi la même allure musicale ascendante; il apparaît pour la première fois dans le Prélude (*fa naturel, sol, la si bémol*). Ainsi Wagner a mêlé le mystique et le sexuel dans tout le cours de son drame : le motif fondamental de la Cène, pouvant se décomposer en plusieurs fragments : le Graal, la Foi, la Lance. Wagner se rapproche ainsi de la vérité profondément humaine du Sacrement de

(2) Les noms qui servent à désigner les leit-motiv sont les plus généralement adoptés. Ils ont été utilisés, en particulier par Lavignac (*Voyage artistique à Bayreuth*).

l'Eucharistie, cette communion mystique de l'âme humaine avec le corps du Sauveur.

La caractéristique fondamentale du Symbole, est la condensation. Ainsi, en poésie, le symbole révèle derrière lui toute une série d'éléments affectifs qu'il permet d'entrevoir. Le thème musical est une image qui correspond chez le compositeur à une grande quantité de souvenirs : il tend aussi à susciter chez l'auditeur le réveil de souvenirs très chers et très émouvants. En cela, le thème musical ressemble beaucoup au symbole du rêve qui contient, derrière un conflit manifeste, un contenu latent de souvenirs de plus en plus profonds. D'ailleurs l'ordre en profondeur est différent de l'ordre chronologique dans lequel les souvenirs ont été fixés. A chaque niveau de souvenirs, si l'on peut s'exprimer ainsi, s'établissent latéralement des séries d'associations qui conduisent à d'autres souches de souvenirs. Ainsi, le symbole musical, en lui-même court et condensé, contient tout un devenir qui ne s'exprimera que dans le développement du thème. Le génie du créateur crée ce dernier. A ce point de vue, les chansons populaires, toujours courtes, contiennent un seul thème élémentaire. Ce thème est un symbole banal, très souvent apparenté à l'amour, ou à l'un de ces conflits élémentaires analysés antérieurement. L'imagination populaire ne conçoit pas tous les développements dont le thème élémentaire est passible. Souvent ces thèmes ont été repris par les grands musiciens, car ils contiennent un sentiment simple, universel et fondamentalement humain. Il serait très long de citer tous les grands compositeurs qui ont emprunté au folklore local. Certains limitent leur développement à la transposition du même thème populaire dans plusieurs tons : c'est ce que font malheureusement trop souvent Grieg, ou certains compositeurs espagnols. Schumann et Chopin ont aussi souvent utilisé des thèmes populaires. Beethoven a ainsi édifié sa *Symphonie Pastorale* : mais chez tous les trois ces thèmes sont développés magnifiquement.

La nécessité du symbolisme s'affirme quand il s'agit d'extérioriser des conflits profonds ou de peindre l'état si subtil de la rêverie, que les mots brutaux ne peuvent exprimer. Ainsi l'on voit encore combien la création musicale ressemble au rêve. Car le rêve, même chez un individu peu cultivé, réalise un drame complexe où interviennent des personnages symboliques, où se manifestent des réactions individuelles très fines, dans un milieu presque irréel et prodigieusement vivant. La Musique est seule capable de réaliser un pareil drame : elle y ajoute encore la forme de l'activité mentale plus ou moins rapide, plus ou moins angoissée du rêveur.

Même dans le genre descriptif, ce même phénomène de condensation lui permet d'atteindre une vérité d'exception dont le langage courant ne peut donner aucune idée. Toutes les sensations qui créent par leur ensemble un spectacle émouvant, que la conscience considère avec l'intérêt qu'elle manifesterait vis-à-vis d'un drame imaginé, sont finement analysées et reconstituées avec leur complexité primitive. Si Marcel Proust avait été musicien, quelle vérité et quelle richesse eut possédé son style musical ! Au contraire, son style verbal est souvent pénible et obscur, car le langage courant, presque uniquement utilitaire, n'est pas capable de décrire la complexité des états affectifs créés par la superposition d'images nombreuses. Quelle page de littérature aurait pu contenir l'intensité d'émotion qui se dégage de ce prélude de Debussy si souvent entendu *la Cathédrale Engloutie*, spectacle en demi-teinte où se superposent la mer, la brume et, très sourdement, des tintements de cloches comme perdus dans la mer, et puis l'ondulation de la houle et le tumulte des cloches sonnant à la volée ! Etrange superposition qui flottait dans l'âme délicatement sonore de Debussy et dont seule la musique peut nous donner l'image composée !

Mais le langage musical, surtout affectif, a des imperfections à certains points de vue : il ne possède pas la signification précise du langage courant : car il exprime des senti-

ments en quelque sorte détachés de la réalité, des sentiments à l'état pur, c'est-à-dire dégagés de la cause accidentelle qui les a fait naître. La Musique, même descriptive, conserve encore ce cachet de flou et d'infériorité qui se dégage d'images purement psychiques. Elle peint l'image-souvenir, beaucoup plus que la perception directe, et surtout les réactions émotionnelles que suscite cette image. Aussi le symbole musical possède toujours une certaine valeur individuelle, spécifique, malgré l'universalité des sujets qu'il représente. Ces images psychiques sont beaucoup plus complexes que les mots. C'est pourquoi nous disions que les symboles du langage intérieur et ceux du langage extériorisé ne sont pas les mêmes. Néanmoins quelques éléments leur sont communs : en effet, il y a des mots qui suscitent toujours des images dans notre conscience; des images particulièrement riches qui révèlent des souches fécondes de souvenirs. Ces mots-images apparaissent dans le langage intérieur, pour fixer la pensée encore diffuse. Le rêve et la Musique, qui sont surtout des productions affectives, procèdent, comme le langage intérieur, presque exclusivement par images. Ces images apparaissent en Musique sous une forme très condensée, pleine d'un devenir fécond : Schumann avait remarqué que la Musique semblait s'imposer à lui sous la forme condensée du canon où chantent plusieurs voix ensemble : « Fait singulier, tout ce que j'invente a d'emblée la forme du canon, et c'est après seulement que je découvre les voix qui chantent à la suite de la première. » De même, la pensée se révélant à la conscience, par le langage intérieur, le fait à l'aide d'images dynamiques complexes : elle est alors essentiellement motrice, tandis que le langage verbal tendra plutôt à la figer. En cela encore, la musique conserve le dynamisme du langage intérieur.

La création musicale reste toujours un peu diffuse et, comme embrumée d'inconscient : cela nécessite justement sa représentation symbolique par images, une sensation brutale s'exprimant spontanément par un mot. Lorsqu'il y a

superposition de la voix chantée à la Musique, les paroles ont plutôt tendance à exprimer des sentiments à l'état d'exaltation. Mais bien plus, la parole non pas chantée, mais parlée, superposée à la Musique, acquiert une énorme puissance d'expression parmi l'évocation musicale. Ainsi Schumann n'a pas fait de *Manfred* un simple poème symphonique : ses émotions étaient trop intenses pour être uniquement dites en Musique. Il a superposé à celles-ci, dans les scènes les plus poignantes (*Manfred* et *Astarté*) un dialogue parlé profondément incisif. S'il est permis d'en donner un équivalent en psycho-pathologie, cela se traduit par la différence qui sépare la sensation d'angoisse, toujours plus ou moins diffuse et insaisissable, et la voix terrible et brutale de l'hallucination auditive qui crie un seul mot ou un tout petit groupe verbal.

Seules les formes musicales courtes ou les formes populaires contiennent un seul thème. Toute œuvre musicale un peu importante est bâtie à l'aide de plusieurs thèmes qui s'opposent. De même dans la pensée courante, l'imagination créatrice ne s'accommode pas d'une seule image. Elle a besoin de se fixer sur d'autres images qui la résument et scandent son évolution. Si la Pensée peut être considérée comme la création la plus noble de l'esprit, il existe en Musique des formes idéales qui semblent la refléter. La symphonie est, en somme, l'expression la plus parfaite de la Musique. Les thèmes y découlent l'un de l'autre, créant ainsi une merveilleuse continuité dans le mouvement de l'invention : cette forme musicale, la plus noble, tend, en définitive, à reconstituer l'attitude de la conscience prenant contact avec l'évolution créatrice de la Pensée, non pas à la manière d'un phénomène spontané, mais par une progression jalonnée d'images. C'est ici que se fait la fusion du monde quantitatif de l'image avec le monde qualitatif de la pensée. D'autre part, les formes musicales moins strictes, au point de vue de la construction, reconstituent des processus mentaux s'apparentant au rêve. Nous les étudierons en particulier dans le

chapitre suivant. D'ailleurs, beaucoup de romantiques et Schumann surtout n'ont jamais su s'affranchir de la rêverie. Ils ont introduit dans leurs Sonates ou leurs Symphonies des formes mélodiques exquises, mais accessoires, qui rompent la fermeté du dessin. On a prétendu que Beethoven exprimait, dans la symphonie, des concepts philosophiques. En réalité, il y a bien plus qu'un système d'idées métaphysiques dans une de ses Symphonies : et son langage musical est trop vaste pour contenir ces idées avec une allure formelle. Il représente la naissance de la pensée, les éléments affectifs qui se heurtent pendant son évolution logique, la divine extase qu'engendre sa forme la plus parfaite, en somme le mouvement de l'Invention. cette Invention elle-même détachée de la réalité.

Ici, nous touchons encore du doigt cette non-coïncidence du langage intérieur et du langage extériorisé. Nous disions plus haut que certains mots ne nous émeuvent pas, mais il en est d'autres, au contraire, qui tendent à faire mouvoir, dans notre mémoire, une infinité de souvenirs très lointains et dotés d'un caractère éminemment personnel. Le musicien n'utilise pas ces mots du langage courant, dont la signification affective n'est, en somme, jamais la même pour personne. Il s'efforce de choisir parmi les images du monde intérieur celles qui sont le plus capables d'émouvoir autrui. C'est pourquoi certaines formes de rêverie musicale restent difficilement compréhensibles, parce qu'elles sont trop personnelles. La musique impressionniste a souvent recours à des indications complémentaires pour aider sa compréhension. Elle utilise un petit nombre de mots : ce sont ceux qui éveillent chez le poète une infinité de réactions affectives. C'est un de ceux qui nous laissent rêveur et dont il nous serait très difficile de dire tout ce qu'ils contiennent pour nous : nous manquons de symbole, de moyens de représentation, pour les exprimer à notre conscience qui les évoque vaguement. La Musique s'efforce précisément de donner une représentation à l'affectivité inconsciente sous-jacente à ce mot. Le titre,

lorsqu'il est descriptif, représente ce mot; et la Musique, toute la région de la mémoire affective qui se cache derrière lui. D'ailleurs, de même que dans la pensée courante, cet inconscient précède, en somme, le mot, de même la page musicale est antérieure au titre qui est ajouté après coup par le compositeur, comme étant le symbole du langage courant, s'adaptant le mieux avec ces images intimes. Ce peut être en certains cas un mot parfaitement banal pour l'auditeur dont la mémoire est tout autre que celle du poète. Bien plus, l'extrême interdépendance de régions voisines de la mémoire permettrait d'adopter un mot tout autre qui aurait pourtant autant de vérité psychologique que le premier. L'on dit que Debussy s'amusait à improviser devant quelques amis et leur demandait ensuite un titre. Aucun d'eux n'était d'accord et probablement tous avaient raison à leur point de vue. Néanmoins, seul le titre adopté par Debussy représentait pour lui la file des souvenirs évoqués.

L'on a pu remarquer dans tout ce qui précède que nous avons évité de différencier une mémoire affective et une mémoire des images. Il n'y a, en réalité, qu'une seule mémoire, qui se confond, comme nous le disions plus haut, dans l'Inconscient, sans d'ailleurs l'emplir en entier. Le souvenir qui se présente à la Conscience, et même le souvenir non évoqué, restent constamment reliés à l'affectivité. L'imprégnation de la mémoire par les sensations et les perceptions, l'acquisition des mots du langage courant, ne sont jamais les mêmes pour chacun. Deux individus dont les souvenirs infantiles sont voisins, deux frères par exemple, ont seuls quelques chances d'avoir une mémoire imprégnée dans le même ordre : et encore des perceptions identiques peuvent créer chez eux des réactions affectives totalement différentes. Ainsi s'expliquent les affinités de deux individus ayant passé leur jeunesse dans un milieu commun : dans un internat, où les conditions extérieures sont à peu près les mêmes pour chacun; surtout si la période de vie commune correspond à la puberté ou au début de l'adolescence. A ce

moment, il semble qu'il y ait une orientation définitive des souvenirs créant la personnalité. Cette modification est apportée par la révélation de la vie sexuelle adulte, réalisant un traumatisme affectif. C'est à cette époque que se révèlent les complexes inconscients dans leur véritable nature. Chez le Névrosé, l'intervention de la censure va bouleverser absolument toute la mémoire, du fait du transfert affectif, et de la substitution par la conscience de complexes bénins aux tendances profondes qui la choquent. Freud a justement insisté sur les profondes différences qui opposent les rêves de l'enfance et les rêves de l'adolescent ou de l'adulte.

Bien plus encore que la vie infantile, les émotions de la puberté ou de l'adolescence, orientent la mentalité de l'adulte. Ceci est des plus nets dans la vie de Schumann. Il semble que l'on puisse assimiler certaines régions de la mémoire à des zones de cristallisations des souvenirs autour d'un noyau qui représente un souvenir majeur, le tout étant doué d'une certaine charge affective. Les mots sont impuissants à décrire le cachet indéfinissable et personnel de ces complexes. La Musique ressemble à ce langage intérieur qui permet chez chacun de prendre la connaissance des faits inconscients à l'aide d'une représentation imagée (déformée chez le névrosé).

La représentation symbolique à l'état pur implique un ralentissement de l'activité psychique : le rêve, l'asthénie. A ce point de vue, la rêverie du poète, si elle est une représentation symbolique, est tout de même bien supérieure au rêve banal. Elle n'est pas absolument une forme d'automatisme psychique. C'est un rêve orienté, ce qui la rapproche beaucoup de la pensée pure. Elle crée des images complexes et déjà choisies. A ce point de vue, il semble que l'on doive considérer en elle non pas un ralentissement de la vitesse absolue de l'activité psychique, mais plutôt la complexité de la trajectoire qu'elle décrit; ainsi la vitesse apparente semble réduite, mais le nombre des circuits décrits est plus

grand. C'est-ici qu'intervient au maximum la condensation qui est le résultat d'une opération mentale compliquée; la charge affective importante de l'ensemble est celle de tous les noyaux rencontrés. L'image résultante peut être simple quoique condensée, tout en étant pleine d'un devenir fécond. Au contraire, il y a des images de rêve qui, quoique très complexes, ne sont nullement fécondes. La condensation devient, dans ce cas, un véritable procédé de sélection, écartant délibérément les images parasites. Dans le rêve les connexions sont aussi fort nombreuses, mais elles semblent être presque spontanées. La rêverie fait son choix parmi les images, en vue d'une création esthétique et harmonieuse. Néanmoins, un certain nombre de lois communes sont applicables au rêve et à la rêverie musicale, ce premier élément de la composition musicale : nous les examinerons au chapitre suivant. Disons tout de suite qu'au réveil les facultés logiques s'emparent du rêve pour l'adapter au langage verbal, ce qui le déforme prodigieusement. La rêverie du poète est moins déformée, car elle voulait déjà être dite et le langage poétique ou musical convient spécialement à sa traduction. Ainsi, le symbolisme devient un langage absolument universel dans le monde psychique qui permet à la conscience de prendre la connaissance de faits inconscients et qui adapte la rêverie et même la pensée aux exigences de l'expression verbale. Le langage du névrosé tel que l'analyse freudienne l'a considéré, reste à l'état symbolique, parce qu'il contient des éléments choquants pour la censure morale individuelle : il n'est donc qu'un cas particulier du précédent.

Le symbolisme musical est le même que celui du langage intérieur. Ces éléments, surtout affectifs, ne parviennent pas jusqu'au stade terminal de connaissance directe et utilitaire qui précède immédiatement l'expression verbale. Mais le langage musical restitue une énorme quantité de nuances affectives qui échappent totalement à la connaissance claire. Le style musical de Schumann reste encombré d'éléments

symboliques indéchiffrables et en apparence « étrangers », comme l'ont signalé les critiques. Il faut voir dans ces éléments « étrangers » le résultat d'une sorte d'automatisme affectif qui fait émerger, en même temps que des images choisies, des symboles de la névrose. Cette superposition trouble évidemment la pureté du style musical, mais lui donne un cachet d'originalité très émouvant.

Cette conception du symbolisme musical et de la rêverie ne s'applique pas seulement à Schumann, dont l'œuvre nous en donne une image quelquefois déformée, mais aussi à Beethoven et à Wagner. L'on voit combien cette rêverie de musicien est déjà constructive : elle répond tout à fait à ce que Kant disait de la pensée : « Penser, c'est unir et lier. » Elle n'est jamais indépendante de la construction pure dont elle marque une étape essentielle. La création d'une symphonie, même pour Beethoven, est une œuvre surhumaine qui n'a rien de spontané. Ces paroles du Maître de Bonn sont répétées par la bouche de Bettina, sous une forme quelque peu pathétique, mais frappante : « Du foyer brillant de l'enthousiasme, je dois me décharger de la mélodie ; elle s'échappe dans tous les sens. Je la poursuis, je l'étreins de nouveau avec passion. Je la vois fuir et se perdre dans le chaos des impressions » (3). Beethoven situe exactement la mélodie parmi la complexité des faits psychiques, comme une image précieuse et choisie.

Malgré tout, rêverie et rêve restent voisins dans leur genèse, sinon dans leur évolution. Wagner concevait la musique comme une image de rêve. Elle est, dit-il dans son *Beethoven* : « Une copie aussi fidèle que possible de l'image que le musicien perçoit dans son monde extérieur. » Et aussi : « Si la Musique, que nous appelons le domaine des rêves, attire à elle les éléments du monde de la représentation qui lui sont le plus proches, cela n'arrive que pour tourner en quelque sorte vers l'intérieur, la connaissance

(3) Cité par Romain Rolland, *Goethe et Beethoven*.

sensible au moyen d'une transformation préalable qui lui permette de saisir l'essence des choses dans sa manifestation la plus immédiate et de noter, pour ainsi dire, le rêve que le musicien, au plus profond de son sommeil, avait contemplé. »

Ainsi est établie l'existence d'un langage symbolique intérieur, que la musique transforme en images sombres et douées de qualités plastiques. En somme, la musique est le langage intérieur du musicien, le langage intérieur étant un procédé symbolique universel de représentation d'éléments inconscients, conceptuels ou affectifs. Ce langage intérieur devient langage musical du fait d'une éducation exclusive remontant à l'enfance. La constitution psychique du musicien se rapproche de la constitution émotive — exception faite, peut-être, pour la musique liturgique. On doit compter peu avec les prédispositions héréditaires : dans les familles des musiciens (les Bach, les Couperin, etc.), il faut surtout retenir l'éducation presque purement musicale des enfants. La musique n'est nullement une création spontanée. L'éducation musicale est une des plus rigoureuses qui soit. Une symphonie est une œuvre michelangesque. Sa merveilleuse continuité est le résultat de pénibles et surhumains efforts : Schumann travailla la *Symphonie en ut* jusqu'à l'épuisement : à tel point que, peu après son élaboration, apparurent des hallucinations auditives de trompettes, en *ut* aussi. Cette unité du style musical le plus parfait est celle vers laquelle tend le langage intérieur. La continuité de ce langage s'efforce d'être celle, magnifique, de la Pensée. Malheureusement si toutes nos forces psychiques tendent à rejoindre une Pensée merveilleusement harmonieuse, elles n'y atteignent que partiellement ; car le langage intérieur, même pendant le travail le plus fécond, n'a pas une continuité durable. Il est intermittent du fait même du fonctionnement de la mémoire dont les images n'apparaissent qu'après sollicitation. Il comporte des pauses, celles de la réflexion, où la conscience prend contact d'une manière encore confuse avec la pensée à l'état naissant, élaborée à l'aide de souvenirs qui

n'ont pas encore abandonné leur affectivité. Le langage intérieur devient continu pendant une certaine durée quand les images se sont organisées : cette continuité correspond à la prise de conscience claire et directe. La symphonie tend à reconstituer l'évolution d'une pensée pure et presque idéale. Mais essentiellement humaine, elle comporte aussi des pauses. De même que la pensée ne saurait se manifester toujours sur le même rythme, de même la Symphonie contient plusieurs mouvements différents. A ce titre, dans les formes classiques de Schumann (sonate, quatuor, symphonie, etc.), l'introduction d'éléments mélodiques étrangers et le bouleversement des rythmes révèlent un langage intérieur riche, mais irrégulier et débordé à chaque instant par l'affectivité : c'est bien le langage intérieur d'un émotif, d'un névrosé, frappé — le terme est disgracieux mais juste — d'une hypertrophie de l'affectivité.

Si le langage musical ressemble plus au langage intérieur qu'au langage verbal extériorisé, il est tout de même des cas où tous deux s'efforcent de conserver l'égalité de leur rythme au détriment de la continuité de la pensée. Ainsi les symphonies les plus belles contiennent toujours, à certains moments, des formes de passage un peu artificielles que l'on nomme des « ponts ».

En somme, le symbolisme du langage intérieur est conditionné par l'obligation d'assurer une continuité constante et un enchaînement progressif à l'évolution de la pensée ; mais plus encore, il est nécessité par cette impuissance où se trouve la conscience à concevoir des idées à l'état pur, sans représentation aucune. L'on ne peut donc pas dire que le symbole contienne la pensée, ou constitue l'association logique qui en relie les différents éléments. Il existe une logique différente dans les phénomènes inconscients et dans les phénomènes conscients. La logique inconsciente est conditionnée par le principe de plaisir. La logique consciente l'est par le principe de réalité : le symbolisme de la pensée courante révèle des concepts anciens devenus symboles : le

lien dit « logique » qui relie ces images est en somme leur confrontation avec la réalité actuelle. La pensée, dans sa forme conceptuelle, exprimera la seule vérité possible actuellement, marquant des oppositions conceptuelles entre les différentes images symboliques évoquées précédemment et la réalité actuelle. Le symbole n'est pas la genèse de la pensée, qui est spécifiquement inconsciente, il en marque plutôt le résultat, dont il soumet le contenu à la conscience. Par conséquent, la représentation symbolique suppose un ralentissement de l'activité psychique, comme l'a bien mis en évidence l'Ecole Freudienne. Mais ce ralentissement demeure, même dans la continuité de cette opération mentale, la plus noble qu'est l'Idéation; elle n'est pas seulement l'apanage du rêve ou de l'asthénie psychique. La Pensée n'apparaît pas d'une manière continue; bien au contraire, son évolution se manifeste à la conscience avec une allure rythmique, entrecoupée de pauses marquant une sorte de repos. Le symbolisme représente donc cette Pensée à l'état stationnaire, fixée en quelque sorte par la conscience qui ne peut suivre son mouvement qu'en le décomposant.

Le langage musical est une modification, acquise par l'éducation de ce langage intérieur dont il utilise les images, et reconstitue l'allure logique : mais il n'en contient pas la signification précise, parce qu'il se détache du service de la réalité. Sa signification un peu vague témoigne de la difficulté de la communication interpsychique d'individu à individu.

Après avoir tenté d'analyser le symbolisme du langage musical, ce qui nous a conduit à émettre un certain nombre de propositions applicables au Symbolisme des opérations mentales, nous n'aborderons pas dans cette étude très schématique la question énorme des Amusies; nous nous bornerons à l'indiquer, car elle doit prendre place tout naturellement dans le problème du Symbolisme. L'on distingue avec Blocq et Onanoff :

- 1° une amusie réceptive et sensorielle;
- 2° une amusie expressive ou motrice.

A ce titre, il serait intéressant de rapprocher l'aphasie et l'amusie : en principe, on pourrait croire, d'après ce que nous avons dit plus haut des rapports entre le symbolisme du langage intérieur et le symbolisme du langage courant, qu'il devrait y avoir association constante de l'amusie et de l'aphasie : le langage intérieur conditionnant le langage extérieur. En réalité, ceci est la majorité des cas, dans les observations recueillies et analysées par le Docteur Salomon Eberhard Henschen. Mais il y a des exceptions. Plusieurs faits dominent toutes ces observations d'amusies. Elles sont de valeur extrêmement inégales tant au point de vue clinique qu'anatomique et avant tout aucune n'a été faite chez un compositeur de génie dont « l'audition intérieure » soit vraiment riche : elles s'adressent uniquement à de petits musiciens exécutants. Beaucoup portent, même, sur des malades d'hôpital dont l'éducation musicale se borne à la connaissance de la *Marseillaise* et de quelques bribes mélodiques banales. Nous attendons encore l'observation d'un amusique vraiment supérieur, quelque chose d'analogue à ces géniales et si fructueuses *Mémoires d'un aphasique*. Un autre fait domine aussi : c'est la complexité des associations motrices très différentes pour chaque instrument. Il faudrait donc de toute nécessité considérer des amusies spéciales pour chaque catégorie instrumentale. On ne peut rapprocher à ce titre l'amusie motrice portant sur le chant et celle portant sur le violon ou le piano. Il y a là la même différence qu'entre l'agraphie et l'aphasie. Enfin il faut éliminer toutes les amusies pures de nature hystérique sur lesquelles on ne peut compter. Il est donc téméraire de vouloir envisager, comme le fait le Docteur Henschen, des localisations du sens musical. Evidemment, le centre moteur du jeu du piano se trouve être le centre moteur de la main : mais la pensée musicale est bien ailleurs. Henschen avoue lui-même qu'il n'y a pas de centre instrumental sensoriel. A plus forte raison il n'est pas question de vouloir localiser les autres phases du processus si complexe de l'idéation musicale. Dans l'ensemble, les

observations d'amusie sans aphasie sont bien disparates. Mais réciproquement, l'aphasie la plus absolue est quelquefois compatible avec l'expression musicale. Ainsi la musique populaire, qui est en quelque sorte une forme affective et primitive de l'expression, semble demeurer plus longtemps et subsister à la destruction du langage verbal et même de l'idéation logique. Les idiots et les débiles mentaux, qui ont une vie intellectuelle presque nulle et possèdent uniquement une vie affective réduite à des échanges grossiers entre le plaisir et la douleur, sont encore capables de fredonner des chansons simples, bien que leur langage verbal soit inexistant. Ceci a été mis en évidence, en particulier par les Docteurs Dupré et Nathan, qui ont recueilli de nombreuses observations à Bicêtre et à La Salpêtrière. En définitive, il faudrait faire une sélection sévère parmi les documents amoncelés sur l'amusie. A notre sens, aucun compositeur digne de ce nom n'a jamais été atteint d'amusie à la suite d'un ramollissement ou d'une hémorragie cérébrale. Tout ce que nous avons dit jusqu'ici du langage musical, s'appliquait surtout au poète. L'amusie expressive ou réceptive serait intéressante à étudier chez lui parce qu'elle serait fonction d'un trouble du langage intérieur symbolique, ayant lui-même souvent l'occasion de revêtir la forme musicale.

CHAPITRE IV

MUSIQUE ET RÊVE

SOMMAIRE. — Le rêve en général et le rêve chez le musicien. — La Musique est la réalisation d'un désir. — Condensation. — Transposition, Dramatisation, Elaboration secondaire. — L'angoisse en Musique et le cauchemar. — Les derniers chants, et le déclin de Schumann.

Nous avons fait de la Musique une création constituée surtout d'images affectives. Ces images sont reliées entre elles par une association logique; mais si l'on analyse le premier stade de l'inspiration musicale, le début de la rêverie, on est tout de suite frappé de sa ressemblance avec le rêve. Il en est en quelque sorte une forme perfectionnée, puisque la rêverie musicale est constituée d'images sélectionnées. Il existe d'ailleurs des rêves parfaitement organisés, doués même d'une certaine valeur artistique par la disposition et le choix des images. Ultérieurement, la construction musicale assemblera les images conformément aux canons d'esthétique : la création musicale utilise en somme des images de rêve, mais tend à les grouper en un processus dont toutes les phases soient étroitement liées par une solidarité continue : cette évolution est celle de la Pensée.

A l'origine, la Musique est donc une création affective voisine du rêve. Elle révèle comme lui des aspirations inconscientes : elle est étroitement liée à l'activité psychique profonde, à notre réalité intérieure, la seule qui existe pour nous. En somme, à certains points de vue, le musicien est un schizoïde qui vit dans la contemplation d'un monde idéal, détaché des conditions sociales extérieures. Schumann,

Chopin, Beethoven, César Franck, vivent en quelque sorte paradoxalement au sein de la société, le regard perdu dans leur rêve. Bien plus encore, cette amitié qui unit Wagner et Louis II de Bavière a presque l'allure d'une psychose collective. Elle inquiéta beaucoup les Bavarois qui craignaient de voir leur Prince perdre le sens du réel.

L'étude des rêves chez le musicien révèle une parenté étroite entre l'orientation de l'inspiration et les tendances inconscientes profondes. Cette étude mériterait de longs développements auxquels nous ne pouvons nous livrer dans ce court travail. Nous l'ébauchons chez Schumann où elle se révèle, d'emblée, très féconde. Le rêve reconstitue souvent chez lui, en plus flou et plus vaste, le délire initial de la création. La mélodie lui apparaît en songe divinement belle et, fait particulièrement frappant, avec un caractère féminin et même maternel. Nous avons déjà parlé de la féminisation de sa sensibilité morbide, et de l'imprégnation de toute l'œuvre par ce sentiment. Plus tard cette tendance profonde se transforme en idée délirante. Dans toute la vie psychique de Schumann domine la présence de cet Inconscient encombré de tendances amoureuses morbides. C'est lui qui est la valeur personnelle, l'élément intime de la mentalité : ses aspirations méconnues orientent tout le psychisme et la création musicale qui en est l'image. A ce titre, une bonne partie de la composition musicale de Chopin, de Wagner ou de Schumann et des Romantiques, peut être considérée comme une sorte de drame joué dans le monde intérieur par des tendances profondes, revêtant des allures symboliques.

Mais n'en est-il pas de même du rêve ? La loi suivante exprimée par Freud est applicable à presque tous les rêves et à beaucoup de compositions musicales : « Le rêve est la réalisation d'un désir. » Le rêve est une comédie où apparaissent des images symboliques de ce désir. Le symbolisme, tel que nous l'avons considéré, est l'élément fondamental et la condition du langage intérieur. Pendant les périodes de repos de l'activité psychique, il est seul à se manifester. La

pensée stationnaire ne progresse plus; de même pendant le sommeil, la faculté d'idéation est amoindrie, mais non suspendue : une certaine logique demeure encore. En apparence, seules subsistent ces images affectives que nous avons vues apparaître dans les pauses qui accompagnent à chaque instant l'évolution de la pensée, afin que la conscience puisse réaliser le bilan de ses acquisitions. Ainsi peut-elle avoir la connaissance du degré de perfection de l'idée en germination. Ces images manifestent en même temps l'évocation et la confrontation de certains souvenirs sélectionnés dont l'élaboration constituera précisément la pensée dans sa perfection la plus grande. Le symbolisme du rêve est en somme le même que celui du langage intérieur. C'est celui d'un langage intérieur presque absolument détaché de la réalité sociale que le rêve modifie à son gré. Il y demeure encore une certaine construction logique : tous les rêves sont mis en scène, dramatisés, afin de créer un spectacle qui soit encore compréhensible, au moins dans son contenu manifeste. Tout ce que nous avons dit du symbolisme au chapitre précédent leur est encore applicable et en particulier, que la représentation imagée n'est pas uniquement celle de souvenirs refoulés. Ici intervient encore la distinction que nous avons faite entre le symbolisme de la névrose et un symbolisme, procédé normal d'expression affective et même conceptuelle. Si l'on prend donc la loi de Freud dans son sens le plus large, c'est-à-dire si l'on ne considère pas seulement les désirs refoulés, mais des désirs parfaitement connus, à un certain moment, de la Conscience et pas uniquement sexuels, elle est absolument vraie. Ces désirs sont des tendances infantiles persistantes et méconnues : Freud explique leur apparition à la conscience du fait du fléchissement de la Censure. La représentation symbolique témoignerait encore d'une certaine veille de cette instance psychique : elle aurait pour but de déguiser à la conscience ces désirs infantiles choquants. En réalité, l'on tend à exagérer chez l'individu normal l'action de cette Censure, véritable entité métaphy-

sique douée d'innombrables et miraculeuses propriétés. Cette conception de la Censure est parfaitement acceptable chez le névrosé. Mais, dans la réalité normale, elle ne correspond plus à la vérité. La Censure n'est pas uniquement un ensemble de forces affectives répulsives : elle serait beaucoup trop aveugle. Elle comporte aussi un certain nombre de concepts logiques appartenant à l'idéation. Pendant le sommeil, l'idéation, l'activité mentale la plus noble, est amoindrie. Le cerveau est un organe qui se fatigue rapidement et qui ne tarde pas à revenir automatiquement à une sorte de moindre effort psychique où subsistent uniquement l'affectivité et ses images. On doit considérer le fléchissement de la Censure comme une sorte de dissociation entre les concepts moraux qui deviennent inconscients, et les éléments affectifs non organisés sous-jacents. Ainsi les tendances profondes se libèrent largement. Faiblement combattues, dans la réalité normale, par d'autres images, elles flottent mollement, créant un spectacle flou infiniment complexe. Chez le névrosé, l'affectivité déborde toujours les phénomènes de conscience : elle a tendance à envahir largement tout le psychisme. Elle se charge en partie sur les concepts moraux de la Censure, qui demeurent encore dynamiques, même pendant le sommeil. Le rêve est, en somme, en petit ce dont l'harmonie nous donnait l'image : le résultat d'un automatisme mental qui tend vers la neutralisation affective en jouant la comédie de la réalisation du désir.

L'inspiration musicale, le songe que le poète sent monter en lui, exprime aussi la réalisation d'un désir profond. Si l'on considère l'œuvre pianistique maîtresse de Schumann, la grande *Fantaisie en ut* (Op. 17, 1836), non pas dans sa forme définitive, mais plutôt au moment où elle va naître, où elle se révèle dans l'âme du musicien, l'on voit éclore en elle tout le cortège de ses désirs les plus chers. Schumann aime Clara, le sort la lui dispute : leur amour est traversé de séparations. Le désir passionné de l'aimée doit se refermer sur lui-même, car elle est éloignée. Et pourtant, leurs

deux cœurs se sont déjà unis comme s'unirent leurs lèvres. Il aimait Clara depuis longtemps d'une amitié fraternelle. Le baiser leur a révélé l'amour qui s'était épanoui dans leur monde intérieur. A ce moment, Schumann songeait à apporter sa contribution à la gloire de Beethoven, sous la forme d'une *Obole* en trois parties : « Ruines, Arc de Triomphe, Couronne d'Etoiles. » Mais il a transposé ce désir sur l'image de Clara : et l'*Obole* est devenue un chant d'amour « fantastique et passionné d'un bout à l'autre » (telle est l'indication de Schumann placée en tête de l'œuvre). La division en trois parties est demeurée, et, dit le poète, « le premier mouvement est ce que j'ai écrit de plus passionné : c'est un grand cri désespéré vers toi ». Il avait pris pour épigraphe les quatre vers de Shlegel :

Parmi tous les sons résonne
Dans le songe éternel diapré
Un chant secret qu'en tire
Celui qui écoute dans son cœur.

Et c'est vraiment le chant secret de son âme qu'entonne Florestan et que murmure désespérément Eusebius dans ces pages frémissantes.

Ainsi se réalise, idéalement, le désir le plus cher de l'amant. D'emblée, l'on voit que si la musique contient des images de rêve, celles-ci sont développées suivant des lois et des canons logiques qui éloignent, par la suite, ces deux créations.

Il semble qu'il ne puisse y avoir que des rêves affectifs, et non pas des rêves — si l'on veut — conceptuels. La pensée de la veille ne progresse pas au cours du rêve : son apparition, dans le rêve, est conditionnée surtout par l'affectivité qui s'était portée sur elle, ou sur une idée beaucoup plus ancienne, les rendant ainsi particulièrement chères, agréables et désirables. Si la pensée de la veille ou une idée beaucoup plus ancienne semblent se manifester dans le rêve, elles le font toujours d'une manière imagée et affective, mais

la logique n'y ajoute rien au cours du rêve. La pensée est en quelque sorte figée dans sa progression. Seule, l'affectivité brode sur elle des fantaisies en rapport avec les obstacles qui s'opposent à sa libération, devant créer ainsi une sorte de neutralisation affective. A certains points de vue, il y a une sorte de réversibilité du psychisme conscient pendant le sommeil : l'idéation logique disparaît et devient en somme inconsciente. L'affectivité sous-jacente tend, au contraire, à émerger : des désirs très anciens, refoulés ou ignorés, se mêlent à des tendances de la veille. Certains intellectuels s'endorment en songeant à un problème non résolu, et, sans avoir rêvé à ce problème, et tout en ayant pu rêver à bien autre chose, se réveillent avec la solution présente à la conscience. De même, Delage l'a signalé et nous l'avons observé sur nous-même, il existe un moyen prophylactique d'éviter des cauchemars déjà endurés : il suffit, avant de s'endormir, d'évoquer le souvenir du cauchemar, et de le fixer parmi le cours de l'idéation. Le cauchemar, ainsi envisagé nettement, tend à se débarrasser de toute valeur affective. Pendant le sommeil, la réversibilité du conscient se produisant, le souvenir du cauchemar redouté sombre dans une nouvelle inconscience. Cette affectivité se porte, d'ailleurs, parfois sur d'autres images de l'Inconscient : parfois même un nouveau cauchemar apparaît, mais c'est très rarement le même (encore faut-il que le cauchemar soit uniquement élaboré par des raisons psychiques, et non pas conditionné par des sensations douloureuses). Quoi qu'il en soit, on peut considérer dans la pratique :

- 1° Des rêves sans signification apparente plus ou moins incohérents et flous;
- 2° Des rêves qui traduisent manifestement un désir, soit de la vie courante actuelle, soit beaucoup plus lointain.

L'analyse n'a pas évidemment la prétention d'interpréter tous les détails de tous les rêves. Il faut, d'ailleurs, compter

avec l'élaboration secondaire par la logique, après le réveil.

La signification des rêves de la seconde catégorie n'a pas besoin d'être recherchée pendant longtemps, elle est presque spontanée.

Ceux de la première catégorie révèlent, la plupart du temps, comme l'a si bien mis en évidence Freud dans cet ouvrage formidable et déjà ancien qu'est la *Traumdeutung*, un contenu latent qui est en rapport avec un désir, et le plus souvent, ici, un désir refoulé. Le contenu manifeste est, en apparence, différent de ce contenu latent. A côté de ce désir symbolisé par une image plus ou moins condensée, se trouvent d'autres images :

a) Les unes proviennent d'excitations externes ou internes prenant naissance pendant le sommeil. Du fait même de la loi de la spécificité psychique, l'activité mentale du sommeil étant surtout une activité affective, puisque l'idéation est presque interrompue, et, d'autre part, du fait que la représentation consciente se fait sous forme d'images, ces excitations doivent nécessairement prendre place parmi ces images, et être douées d'une valeur affective. D'ailleurs, à ce titre, le sommeil empli de rêves est peu reposant, parce qu'il y demeure encore la possibilité d'opérations critiques conscientes, si minimales soit-elles, ces opérations étant souvent réduites au minimum, au critère affectif du plaisir et de la douleur.

b) Certaines images sont empruntées à des souvenirs de la veille, en apparence insignifiants. Il semble que ces faits aient pénétré dans le psychisme, alors que la conscience était portée ailleurs : ces faits demeurent ainsi préconscients et non encore assimilés au psychisme, ni incorporés à la mémoire, jusqu'au moment du sommeil. La réversibilité indiquée plus haut se produisant alors, ils peuvent apparaître à la conscience pendant le sommeil.

c) Enfin, certaines de ces images paraissent introduites dans le rêve d'une façon fortuite. C'est la production anarchique d'un mécanisme qui tourne à vide.

Quel que soit le peu de valeur de ces figurants, le rêve n'en

est pas moins la comédie du désir, au sens le plus large, qui cherche à être satisfait : c'est un conflit qui cherche sa résolution.

L'on peut parfaitement appliquer à la Musique la loi fondamentale du rêve découverte par Freud et dire : « la Musique est la réalisation d'un désir. » Car l'on peut adapter la plupart des problèmes du rêve à la genèse de l'inspiration musicale. Nous avons vu qu'elle avait vis-à-vis du principe de plaisir la même attitude que le rêve. A ce point de vue c'est une création qui contient les mêmes données. En effet, il semble que dans une analyse profonde du rêve, l'on se trouve en présence de plusieurs interprétations différentes. La première, la plus manifeste, est une de ces images immédiates, en rapport avec des phénomènes négligeables de la journée précédente. Au fur et à mesure que l'on pousse l'analyse, on arrive en présence d'aspirations plus anciennes, de désirs ou de faits qui ont impressionné la mémoire de plus en plus loin dans le temps. Finalement, on remonte jusqu'à des tendances infantiles très anciennes, qui se perdent dans l'Inconscient et qu'il est parfois difficile de retrouver d'une manière précise. Si l'on analyse maintenant l'apport des images condensées dont le musicien constituera sa mélodie, on est frappé par un phénomène analogue. La mélodie qui chantait pour la première fois dans l'âme de Schumann, revêtait d'emblée, nous l'avons déjà dit, la forme du canon. Ainsi absolument comme dans le rêve, son inspiration revêtait une forme manifeste, qui, à l'analyse, révélait un contenu latent : un grand nombre de voix chantant avec la première. La mélodie est, en somme, le contenu apparent dont nous parlions plus haut à propos du rêve : tel quel, elle paraît être le résultat d'opérations antérieures et plus profondes dont les bases se perdent dans l'Inconscient. La mélodie, fille de l'harmonie, est en quelque sorte conditionnée par un ensemble de thèmes antérieurs, plus élémentaires et plus simples. Ainsi un nombre considérable d'images s'assemblent pour constituer le langage musical : souvent ces images paraissent

fort éloignées de la représentation sonore. Schumann, qui s'analysait avec une acuité parfois morbide, ne déclare-t-il pas : « Tout ce qui se passe dans le monde m'impressionne : la politique, la littérature, les hommes. Je réfléchis à tout cela à ma manière et mes pensées se font jour dans ma musique : c'est ce qui la rend parfois si difficile à comprendre. Elle se rapporte à des souvenirs éloignés ou à des intérêts souvent importants que m'inspirent les faits remarquables de mon temps, et dont je voudrais que l'on trouvât l'expression dans mes œuvres. » (Lettre à Clara du 13 avril 1838.)

Il faut entendre ce terme d'images intercalé dans l'activité mentale de veille, non pas uniquement dans le sens de représentation visuelle, mais plus généralement comme un mode de perception où concourent toutes les forces sensorielles. En somme, dans le rêve et dans la rêverie musicale, l'activité psychique qui n'est plus débordée par l'apport sensoriel (surtout l'apport visuel), contemple plus aisément ces images symboliques dont est surtout constitué le langage intérieur. Pendant l'état de veille, ces images existent, car si l'on prend soin d'analyser l'évolution de la pensée, nous avons vu qu'on les y rencontrait à chaque instant. Mais elles demeurent floues pour la plupart, et même quelquefois purement virtuelles, car elles sont recouvertes par ces images plus brutales que constituent les impressions du milieu extérieur. Le rêve et la création musicale, soit qu'ils se détachent de cet apport sensoriel immédiat, soit qu'ils en fassent abstraction pour en conserver seulement un petit nombre choisi, exaltent cette sorte de figuration hallucinatoire du monde intérieur. La rêverie du musicien tend, comme le songe, à transformer toutes les conceptions et toutes les émotions en images hallucinatoires essentiellement affectives. Ces images, même si elles sont visuelles, tendent à se transformer spontanément, dans le langage musical, en images non pas seulement sonores, mais bien musicales : ceci du fait de l'éducation spéciale, chez le musicien, de l'autisme intérieur. Cette adaptation est, en quelque sorte, une exa-

gération de ces « correspondances » qui existent d'une manière constante dans le langage intérieur, entre toutes les perceptions sensorielles et dont la parole nous donne si difficilement l'idée. Voilà qui mériterait encore d'être longuement étudié. Freud en a exprimé l'idée dans cette phrase de *Traumdeutung* : « On a remarqué que lorsqu'on s'endort avec le souvenir d'une suite de sons, cette même mélodie se transforme en hallucination pendant le sommeil. » D'ailleurs, le phénomène inverse existe aussi : « Si l'on se ressaisit, ce qui peut arriver à diverses reprises, l'image-souvenir, plus discrète, et qualitativement différente, reparait à la place. » Un grand nombre de rêves analysés par Maury révèlent ces « correspondances ». Il faut relire à ce titre la *Science des Rêves* à partir de la page 23.

Les images les plus fécondes sont, pour le musicien, comme pour le rêveur, les souvenirs d'enfance. Si l'on prend la peine d'analyser finement les créations oniriques, on les voit évoluer dans un décor qui est une réminiscence de souvenirs très lointains et presque oubliés. La scène se passe même quelquefois dans un pays inconnu, auquel, dans notre enfance, nous aimions à penser et que nous avions paré de fantastique et de féerie. Parfois, enfin, le souvenir est totalement perdu et nous ne pouvons reconstituer le cadre. Parallèlement, Schumann a pris la peine d'écrire dans deux cahiers spéciaux (*Scènes d'Enfants — Album de la Jeunesse*) ses souvenirs d'enfance les plus chers. Et d'ailleurs à chaque instant, dans son œuvre tout entière, émergent de vieilles tendances infantiles. Il lui arrive parfois de s'abandonner à la rêverie et de sentir monter en lui une mélancolie étrange. Il écrit, mais ne trouve aucun titre; il ne sait à quel épisode lointain de son enfance perdue, rattacher ce délicat souvenir qui a fleuri en lui. Il laisse sa page sans titre. On retrouve, dans le *Jugend Album*, de ces petits chefs-d'œuvre anonymes et charmants. Souvent le chant y apparaît à la main gauche, parmi les notes graves : il révèle ainsi son caractère de presque inconscience (Exemple : le n° 26

dans l'édition Durand). Parfois aussi, le contour de la mélodie est un peu flou, un peu incertain, comme s'il était fait de plusieurs bribes éparses dans la mémoire dont la condensation ne peut effacer cet aspect de dispersion. L'imagination qui innove peu, fait ainsi appel à des images très anciennes et les rapproche d'images perçues dans la journée, créant un spectacle complexe. La logique tend à donner immédiatement une justification de ce que l'affectivité a révélé. Ainsi, l'image qui se manifeste dans le langage intérieur des musiciens est d'emblée associée à d'autres images de façon à acquérir déjà une orientation propice au développement. La Musique réalise, comme le rêve, mais avec plus de fraîcheur encore, une véritable reconstitution de sentiments de l'enfance, qui nous sont devenus, à nous, adultes, parfaitement étrangers. Dans l'œuvre de Chopin l'on retrouve souvent ces vieux souvenirs naïfs et simples : ils apparaissent sous la forme de thèmes mélancoliques et doux comme des chansons populaires. D'une manière générale, la Musique et le rêve s'attachent à la représentation de faits déjà anciens, et recouverts, dans la mémoire, de nombreux souvenirs plus proches : ainsi fondus dans la personnalité, ils perdent de leur brutalité primitive, et acquièrent un caractère spécial d'intimité.

Musique et rêve semblent se détourner de la vie quotidienne, dont un grand nombre de faits leur sont indifférents. Cela est extrêmement net dans l'œuvre de Schumann, qui ne s'affranchit presque jamais, nous l'avons déjà signalé, de la rêverie. Pour lui : « Un accord mineur doux et mélancolique ressuscite, comme des cloches aux timbres divers, toutes les heures crépusculaires de l'enfance évanouie, toutes les images fugitives du présent, et le tableau de notre avenir intégral. » Il y avait entre Schumann et la création poétique du nébuleux Jean-Paul Richter une véritable affinité élective. Tous deux semblent perdus dans leur songe intérieur. Et précisément, le prolix romancier des *Flegeljahre* a exprimé, au sujet du rêve, ce point de vue très juste : « Notre lointain

passé, auquel se sont mêlés tant de souvenirs plus récents, vient à nous et nous émeut quand nous rêvons, plus que le vide du dernier jour écoulé. » Ainsi Schumann, tout imprégné de Jean-Paul, nous apparaît encore davantage dans une rêverie perpétuelle; toute son œuvre en possède bien le caractère immatériel et décevant. Le rêve et la Musique sont la réalisation du désir profond remontant jusqu'à la prime jeunesse. Ils nous défendent contre la régularité et la monotonie de la vie. Ils nous reportent aux jeux de l'enfance, où nous nous érigions en maîtres, dans un décor imaginatif. L'on peut appliquer absolument à la musique ce que Purkinje dit du rêve : « La tristesse est remplacée par la joie; les soucis, par l'espérance et par des images gaies et divertissantes; la haine, par l'amour et l'amabilité; la peur, par le courage et la confiance. Il calme le doute par la certitude et la foi robuste, l'attente vaine par l'accomplissement des désirs. » L'imagination du musicien se dégage, comme celle du rêveur, de tout concept utilitaire. Mais la pensée la plus noble se rejoindra aussi à elle pour créer un édifice original et merveilleux. Cette pensée détournée de la réalité, devient plus souple; elle se moule sur les mouvements du cœur, ondule comme l'affectivité dont elle reproduit la courbe. Les passions et les sentiments sont libérés dans un monde sensible, sous une forme accessible à la perception. Ainsi, la création musicale de forme libre qui peut sembler en apparence détachée de la logique résulte, en réalité, de la fusion étroite d'une pensée plus souple avec une affectivité très riche. La coordination logique est en quelque sorte voilée. Mais elle est constante. Le concept, la loi trop stricte, risquent néanmoins d'affaiblir la Musique : aussi, même dans les formes les plus classiques, les maîtres ont dû s'affranchir de règles trop étroites. Voilà pourquoi, comme on l'a dit très justement, Bach a violenté la fugue et Beethoven la sonate. Leur imagination créatrice était trop à l'étroit dans les anciens cadres.

Si l'on poursuit l'assimilation de la rêverie musicale et du rêve, on voit dans ces deux créations spontanées une

même superposition d'images psychiques, et de certaines excitations sensorielles immédiates. En effet, des excitations sensorielles, externes ou internes, peuvent parfaitement entrer dans l'élaboration de la musique. Ce que nous disions, tout à l'heure, du rêve, nous pouvons encore l'appliquer intégralement à l'inspiration musicale. Du fait de la loi de la spécificité psychique, ces excitations ont tendance à se manifester d'emblée sous une forme affective et imagée, lorsque l'activité psychique s'attache à la contemplation d'images. Ainsi, ces excitations donnent de nouvelles images qui prendront place parmi celles qui se déroulaient déjà. Schumann cite le cas d'une création musicale pendant laquelle s'imposa parfaitement à l'esprit du compositeur une image simple : « Un compositeur m'a conté que, pendant qu'il écrivait, il a été continuellement hanté par l'image d'un papillon qui, posé sur une feuille, est emporté avec elle par les eaux d'un ruisseau : cette vision avait donné à la petite pièce toute la délicatesse et toute la naïveté que ce tableau peut avoir dans la réalité. » (*Nouveaux Ecrits sur la Musique et les Musiciens.*) Les images visuelles ne sont pas aussi nettes dans tous les cas, mais elles existent toujours, mêlées à des images représentatives empruntées aux autres sens. Des excitations externes surajoutées à l'excitation psychique de l'inspiration peuvent modifier, comme dans le rêve, l'allure du drame, en y introduisant des éléments nouveaux. Un exemple frappant nous montre Chopin composant deux de ses Préludes (le n° 6 et le n° 15) si connus, dans la Chartreuse de Valdemosa, à Majorque. On connaît l'histoire classique de George Sand assaillie par la pluie, retardant son retour à la Chartreuse où l'attendait son malade tout anxieux. L'excitation sensorielle que constitue la répétition incessante du bruit terne des gouttes de pluie dans le cloître sonore et assourdi s'est fondue dans l'âme de Chopin, à l'angoisse diffuse et profonde : elle a créé un spectacle complexe dans lequel l'angoisse préexistante se fixe sur cette perception monotone comme elle, et revêt la forme obsédante, lente et

scandée de la chute inlassable et morne de la pluie. Cet état est tout à fait comparable à celui du rêve. On pourrait imaginer Chopin rêvant à George éloignée, et donnant à son angoisse le rythme égal de la pluie qu'il perçoit vaguement dans son sommeil. Envisagée à ce point de vue, l'inspiration musicale ressemble à cet état crépusculaire qui marque la transition entre le rêve et le réveil.

Cet exemple met en évidence non seulement cette *condensation* qui préside à l'élaboration du rêve et de l'inspiration musicale, mais encore à la *transposition* qui attribue à certaines images des propriétés qui appartiennent à d'autres. Dans les deux préludes, la pluie revêt une forme obsédante : celle de la pédale, qui consiste en la répétition incessante de la même note : dans le 14^e, c'est le *la* bémol et puis le *sol* dièse (notes qui se confondent en réalité sur le piano). Cette note résonne tout le long de la page, tantôt martelant le chant si triste de la main droite, tantôt se détachant sur les sombres harmonies de la main gauche, qu'elle rythme dans leur évolution. Chopin s'est bien défendu d'avoir voulu créer ainsi de la musique imitative. A son sens, la pédale représentait son angoisse purement psychique. En réalité, l'angoisse a toujours tendance à se fixer sur quelque élément de perception sensorielle, externe ou interne, et se présente rarement comme absolument pure. La Musique dans une synthèse merveilleuse reconstitue les deux phénomènes surajoutés : le sensible et le psychique. Elle est l'expression d'une vérité psychologique dans laquelle la superposition de la pluie et de l'anxiété diffuse crée l'obsession. Elle illustre ainsi cette loi qui domine toute la psychologie normale et pathologique :

Toutes les impressions sensorielles, cénesthésiques, affectives, qu'elles soient physiologiques, ou morbides, mais aussi le concept, l'idée, la pensée, en un mot tout le psychisme, ne peuvent se révéler à la conscience que sous une forme représentative.

Cette loi est l'expression même du Symbolisme. Et là, se manifeste encore une intervention automatique de la logique, qui tend, d'une manière spontanée, à justifier les créations même le plus spécifiquement affectives de l'Inconscient en les douant d'une forme imagée, en créant un drame auquel puisse assister la Conscience. Cette *dramatisation* est en quelque sorte la mise en scène du rêve et de la rêverie. Car le langage intérieur le plus automatique et le plus stérile est encore un spectacle construit d'une manière rudimentaire : nous avons déjà dit que l'esprit ne pouvait pas concevoir davantage l'affectivité à l'état pur, que la pensée pure.

Nous avons donc retrouvé dans l'inspiration musicale ces trois mécanismes qui concourent à la création du rêve et que Freud a si bien mis en évidence : la condensation, la transposition, et la dramatisation. Ajoutons *l'élaboration secondaire* dans laquelle Freud voit une sorte de rationalisation de ces données en apparence spontanées. Cette élaboration secondaire risque de modifier le rêve, dans son désir de le rendre logique. Elle altère aussi un peu l'inspiration du musicien, mais elle constitue l'achèvement le plus parfait et l'harmonisation de ces éléments primitifs déjà sélectionnés et orientés. En réalité, cette élaboration secondaire n'appartient plus à la rêverie : les procédés antérieurs de condensation, de transposition, étaient déjà constructeurs, mais d'une manière plus spontanée. L'élaboration secondaire met en présence ces images de rêve déjà douées d'une valeur esthétique et les assemble à l'aide du contrepoint, création essentiellement logique. Mais, comme nous l'avions déjà laissé pressentir, le contrepoint lui-même n'est pas une forme absolument fixe. Le génie des plus grands musiciens a su l'assouplir et lui donner une plus grande vérité psychologique. En somme, l'écriture wagnérienne, comme d'ailleurs celle de Bach, ou de Beethoven dans sa troisième manière, est un contrepoint élargi. Même dans les compositions les plus modernes de Darius, Milhaud, subsiste cette règle logique, mais plastique et vivante, du contrepoint

libre. Jean-Sébastien Bach, le premier, a su allier la rigidité du contrepoint à la sensibilité de la mélodie italienne : il a ainsi constitué un style absolument nouveau, où s'accordent la simplicité et la profondeur, avec la vérité la plus large et la plus logique. La robuste gaieté, la simplicité des mœurs, l'honnêteté et la foi solide des Bach, respirent aisément dans le style du Grand Cantor. En somme, le rôle de l'image symbolique, quoique indispensable, est assez modeste : la Musique, comme la pensée créatrice, ne valent que par leur assemblage et leur développement.

Le musicien fixe donc sur cet élément de représentation qu'est le langage musical ses aspirations les plus profondes. Il utilise les contours sonores, car la voix, dans la vie courante, suscite, mieux qu'aucune autre forme représentative, l'émotion. Toute émotion se révélant à l'individu le fait sous une forme affective imagée. Mais elle tend aussi spontanément à se manifester extérieurement par une réaction motrice ou tout au moins un cri ou une plainte. Ainsi, pour l'auditeur, le caractère affectif d'une mélodie se mesure d'une manière inconsciente à l'aide de la voix qui exprimerait le même sentiment. Cela est bien évident quand la mélodie est chantée. Mais même lorsqu'elle est simplement jouée par un instrument, nous l'assimilons à une voix : le terme de chant, en Musique, exprime justement toute mélodie qui se détache nettement de l'évolutin harmonique, qu'elle soit prononcée ou non par la voix. De son côté, le compositeur tend à livrer ses mélodies les plus émouvantes à des instruments comme le violon, le violoncelle ou le saxophone, qui se rapprochent le plus de la voix humaine et d'une voix légèrement tremblante d'émotion.

Le langage intérieur, s'il est presque purement imagé au début, tend aussi à évoluer vers le langage parlé : car il désire une réalisation. L'on peut dire que la forme conceptuelle de l'idée est la forme symbolique primitive adaptée aux exigences du langage extérieur. Le sentiment ou l'idée dont la conscience a pris nettement la connaissance ne tarde pas

à être prononcé, soit mentalement, soit verbalement. D'ailleurs, il existe en psychiatrie un phénomène qui trace bien cette tendance de toute opération mentale à s'exprimer par le langage moteur : l'hallucination psycho-motrice verbale. C'est une hallucination auditive qui semble s'imposer spontanément à la conscience du sujet comme si elle était prononcée par une personne étrangère et invisible. Elle s'accompagne d'un mouvement à peine perceptible, mais réel, des lèvres du sujet. On ne peut dire de cette hallucination qu'elle soit une « perception sans objet », puisqu'il y a réellement un objet qui est le phénomène moteur. Mais il est inconscient : le sujet l'attribue donc à un autre qu'à lui-même. Cet exemple nous rattache à notre fil conducteur, parfois invisible, mais toujours présent, qui nous fait suivre un trajet allant de la perception sensorielle à la réaction motrice. Il nous conduira sans encombre à notre dernier chapitre. La forme symbolique de la pensée peut, en somme, être considérée comme une adaptation des excitations internes, revêtant une forme sensorielle imagée, à la réaction motrice que constitue le langage extérieur.

La Musique moderne, dans certaines de ses manifestations, s'apparente au rêve plus que toute autre. Elle s'est d'ailleurs tellement bien dégagée de la construction logique qu'elle tend à devenir une création affective presque pure. Elle suit le mouvement de la connaissance philosophique qui finirait par ne plus considérer que des tendances inconscientes, indomptées et indomptables : la morale individuelle, suivant aussi ce mouvement si spontané et si commode pour elle, érigeria en dogme la satisfaction immédiate de ces tendances inconscientes. Si la Musique moderne a voulu nous rapprocher de la candeur et de la spontanéité des sentiments à l'état brut, tels qu'ils se manifestent élémentairement à la conscience, il semble qu'elle soit allée trop loin dans cette voie. Elle a disloqué la mélodie, conservant uniquement des tronçons de thèmes qui ne sont même pas des images sélectionnées. Elle tend alors vers le

rêve le moins systématisé. Sa trop grande intériorité la rend floue et confuse : elle n'a même pas ce pittoresque brutal des tendances et des émotions élémentaires du primitif. Elle est aussi artificielle que certains opéras favoris du public auxquels elle a la prétention de s'opposer. Elle méconnaît cette loi inexorable de la nécessité pour toute manifestation psychique de revêtir une forme représentative imagée. En somme, elle veut exprimer des sentiments à l'état pur non fixés sur un élément de représentation : aussi est-elle fondamentalement peu compréhensible : elle demeure inconsciente. L'évolution de notre raisonnement nous entraîne à porter ce jugement d'esthétique. Il nous rappelle à ce concept élémentaire de la conformité du beau et du vrai. Et en cela, la Musique moderne tend à s'écarter de la vérité psychologique.

Si maintenant, après le rêve normal, nous considérons une forme plus morbide, le cauchemar, nous pourrions encore trouver en musique son équivalent. C'est un rêve où se manifeste la douloureuse sensation de l'angoisse. Tandis que le rêve était une comédie plus ou moins agréable, le cauchemar devient un drame. On peut diviser les cauchemars en trois grandes classes, au point de vue de leur genèse :

a) Tantôt le cauchemar est motivé par des circonstances extérieures : exemple, le cauchemar typique de Maury, cité par Freud dans la *Science des Rêves* (p. 25);

b) Tantôt par des sensations internes de douleur ou de gêne (cauchemar du cardiaque, etc.);

c) Tantôt, et c'est le seul qui nous intéresse pour le moment, le cauchemar exprime le combat qui se livre dans le pré-conscient, entre un désir brutal et méconnu et des forces morales répulsives. C'est un des rêves où subsiste le plus l'autocritique. Les concepts moraux y demeurent et sont toujours animés d'un dynamisme intense. Le cauchemar, comme l'angoisse qu'il crée, existe chez l'individu normal; mais c'est généralement la création d'un émotif et surtout d'un scrupuleux refoulant énergiquement une tendance sexuelle choquante.

A ce titre, il faut savoir que les rêves de Schumann étaient la plupart du temps des cauchemars où sa mère lui apparaissait toujours sous une forme terrifiante. Un exemple : la lettre qu'il lui adresse le 8 août 1831 se termine de la façon suivante : « Tout bien portant et gai que je sois, j'ai pourtant la terreur du choléra; moins comme maladie que pour ses suites. Par prudence, j'ai fait mon testament, aussi plaisant que possible, car je me refuse à envisager l'hypothèse d'une mort prochaine... ». Et puis, en post-scriptum : « J'ai rêvé de toi plusieurs fois, mais toujours d'une façon effrayante... ».

D'abord, est exposé le symptôme : la phobie du choléra. (D'ailleurs, dans la lettre suivante adressée à sa mère, il reconnaît combien cette crainte était ridicule et enfantine.) Ensuite, la pathogénie de l'angoisse est exprimée dans le post-scriptum par la peinture schématisée du cauchemar. Ainsi se révèle une fois de plus la libido infantile fixée sur la mère. Ces aspirations étaient absolument méconnues de Schumann lui-même, et la moindre tendance à l'extériorisation du complexe était vigoureusement combattue par la censure. La Conscience ne possède pas la connaissance claire du complexe. Celui-ci revêt une forme symbolique qui est une fixation de l'affectivité morbide sur un élément de représentation, la crainte légitime du choléra (une épidémie assez meurtrière menaça l'Allemagne en 1831). Cette crainte légitime se transforme ainsi en une phobie. Sur une crainte logique de la vie courante, Schumann a fixé une crainte beaucoup plus profonde, celle de profaner l'amour maternel. Ainsi le cauchemar est encore, comme l'a si bien mis en évidence Freud, un rêve de désir réalisé, malgré les apparences : la tendance profonde est une fixation incestueuse infantile de la libido. Le désir est celui de la non-profanation de l'amour maternel. Le cauchemar naît du heurt brutal de ces deux désirs : l'avoué et l'inavouable.

Cette crise d'angoisse et la phobie d'août 1831 prirent fin au moment où parut l'Op. 4 (*Les Variations sur le Nom*

d'*Abegg*). Ainsi, la création musicale, comme nous l'avons déjà dit, constitue une sorte de libération de complexes inconscients; et le calme revint pendant quelque temps dans son âme. L'année suivante, un autre symptôme apparaît (lettre à sa mère du 8 mai 1832) : « ...cet état de surexcitation, qui ne me laissait pas un instant de répit, eut pour moi de tels résultats que j'en arrivais à me persuader que je remplissais insuffisamment ma tâche dans la vie générale. Je rentrai en moi-même et j'examinai plus attentivement mon existence antérieure; je passai en revue tous mes actes. Je fouillai dans mes déterminations, dans mes intentions... »

Cet examen scrupuleux rétrospectif caractérise bien le sentiment d'insuffisance morale, de doute en soi-même du psychasthénique, tel que l'a décrit Pierre Janet. Il faut aussi citer ce passage qui suit, dans la même lettre : « Tu as maintenant, ma chère mère, le tableau de ma vie et des combats de mon âme; mes silences et mes lettres te sont expliqués. Que de fois pensais-je à toi et m'apparais-tu en rêve ! — Quoique toujours menaçante et sous une forme terrible ! — Je prends alors ton portrait et je le vois affectueux et semblant me sourire. Crois-moi, souvent mon état de santé m'a empêché de t'écrire; je craignais de te troubler en te laissant deviner mes défaillances, les continuelles hésitations entre l'intention et l'exécution qui suivent chaque crise. » Cette lettre fut suivie d'une autre (26 mai 1832) où il écrivait à sa mère qu'il avait reçu de Hummel des paroles réconfortantes : « Il apprécie mes compositions d'une façon très encourageante. » Et, de nouveau, la petite crise dépressive s'est calmée, et il ne parle plus de cauchemars.

La hantise du remords et la phobie d'un amour incestueux et profanateur éclatent dans *Manfred* (Op. 115). Schumann avoue avec une ingénuité troublante : « Jamais je ne me suis adonné avec autant d'amour et d'énergie à une composition quelconque qu'à *Manfred*. » Son biographe, le violoniste Wasiliewski, raconte : lorsque le maître « lut à Düsseldorf le poème en tête-à-tête avec moi, sa voix s'étouffa et

les larmes lui coulèrent des yeux; il fut tellement saisi qu'il dût interrompre la lecture. Tout cela montre combien Schumann s'était plongé dans cette lecture effrayante. » L'on connaît le sujet du poème de Byron : Manfred, gentilhomme suisse, a désiré et possédé sa sœur Astarté; elle est morte, et le remords le hante; il s'adonne à la magie pour évoquer encore son image et tenter d'entrevoir le mystère de l'au-delà. Sa sœur apparaît pour lui annoncer sa fin prochaine. Manfred meurt en défiant les esprits qui l'entourent, après avoir refusé le secours de la religion. Nous avons vu que Schumann avait modifié la fin du drame : dans son propre désir d'être pardonné lui-même, il a fait accepter à son héros de mourir pendant que s'élève un chant de *Requiem*. Le cadre est, comme les personnages, merveilleusement symbolique : la blancheur immaculée des champs de neige alpestre, la fée des Alpes, les esprits, l'apparition d'Astarté, le monastère, témoignent des tendances profondes de Schumann : la candeur et le désir mauvais qui se heurtent douloureusement dans son âme, parmi les harmonies graves d'un chœur mystique. Il a voilé cet amour criminel d'une languide et émouvante mélancolie. Le complexe mélodieux-mère-sœur-femme émerge une dernière fois dans l'œuvre avant de s'élever dans la psychose. Schumann nous livre dans son drame les mélodies les plus désespérées et les plus délicieuses : c'est le chant du cygne. L'ombre mauvaise va l'accueillir et le voiler à jamais. Une troublante indécision flotte dans toute cette œuvre : l'amante-sœur évoquée prononce des paroles incertaines et mystérieuses, comme les oracles antiques; Manfred meurt sans que l'on sache s'il est vraiment pardonné. C'est la mortelle angoisse, l'éternelle interrogation dont souffre toujours Schumann et qu'il chante, par la bouche de Manfred, dans ces paroles : « M'aimes-tu encore? » (fin du Dialogue avec Astarté — n° 11). Nous avons déjà parlé du motif de la *Rêverie* qui s'élève ensuite au n° 12, et où passe comme un souffle plus calme d'apaisement. Un certain nombre de contours mélodiques semblables

se retrouvent aussi dans cette dramatique ouverture de la *Fiancée de Messine* (1831) qui est, à peu de chose près, contemporaine de celle de *Manfred*. C'est une même inspiration que traduit la similitude de l'expression symbolique : le drame de Schiller, sur lequel Schumann devait écrire toute une partition, s'intitule en sous-titre : *les frères ennemis*. Deux princes (deux frères) aiment une même femme : l'un tue l'autre et puis se donne la mort : cette femme était leur propre sœur. Il faut vraiment reconnaître que de tels drames sont trop exceptionnels pour que Schumann les ait choisis à la légère : son inconscient était envahi d'un complexe où il associe sa mère et sa sœur. Ce complexe demeurait refoulé au plus profond de lui-même, doué d'une énergie potentielle énorme, dont le dynamisme se manifestait par poussées. Son éclosion remonte à la prime jeunesse ; déjà, dans l'adolescence, les tendances inconscientes du Maître étaient orientées. Ne voulait-il pas déjà écrire, tout jeune homme, un opéra sur le drame d'Hamlet où Jones a retrouvé la même rêverie incestueuse ?

Il est intéressant de rapprocher une certaine partie de l'œuvre de Schumann de sa vie mentale quotidienne. Disons une fois de plus que ce conflit a purement une valeur psychique, et même spécifiquement inconsciente. Schumann ne fut jamais à aucun moment un pervers sexuel. La tendance profonde que nous avons décelée dans son Inconscient ne lui est pas spéciale ; elle est, au contraire, assez fréquente chez le névrosé. Disons enfin, pour que l'on n'ait pas tendance à généraliser notre point de vue, que Schumann est un névrosé de génie ; l'angoisse et les obsessions se surajoutent à l'activité mentale logique, créant ainsi cette vie intérieure si riche et si féconde dont la production musicale est l'image douloureuse. Certaines pièces possèdent d'un bout à l'autre l'allure terrifiante et hallucinatoire du cauchemar, en particulier cette *Fantaisie Funèbre* qu'il écrivit sous le coup de la mort d'un de ses frères, en proie à une crise de mélancolie anxieuse : des cortèges funèbres et des cyprès s'imposaient

à sa conscience. L'allure étrange, parfois franchement obsédante d'une grande partie de son œuvre révèle l'inquiétude et l'anxiété diffuses qui subsistaient entre les crises. C'est un rêve fantasque où émerge par moment une mélodie à la fois très pure et très troublante, mais ce rêve s'achève souvent dans un cauchemar sombre. Une sorte de hantise du gouffre se manifeste dans beaucoup de pages par cette tendance qu'ont les notes à sombrer toujours vers la basse la plus profonde.

Signalons enfin à propos de Schumann un caractère qui rapproche certains rêves et ses dernières créations : celles qui précèdent la déchéance finale. Le Maître se plaignait à ce moment (1832) de ne plus pouvoir écrire, parce qu'il oubliait les thèmes qui chantaient autrefois si largement dans son âme sonore. Or, Freud dit, au sujet de l'oubli de certains rêves : « Il faut, pour que nous nous rappelions des sensations, des représentations, des pensées, qu'elles ne demeurent pas isolées, mais qu'il y ait entre elles des unions et des associations adéquates. » L'on voit tout de suite que si Schumann oubliait ses mélodies, c'est qu'elles étaient trop décousues, trop dénuées de ce lien logique qui unit entre eux les thèmes, ces images de la rêverie musicale vraiment créatrice. Ces images étaient purement affectives. Elles avaient le caractère de désorganisation du rêve le plus confus : d'ailleurs ce caractère n'est que l'exagération du style proprement schumannien, fait de discontinuité, d'élan brisés et de refoulement. Cette production tout à fait terminale est pleine de ces éléments irrationnels que l'on peut assimiler aux glossolalies et aux néologismes vésaniques. Evidemment, à proprement parler, le langage intérieur le plus normal est fait d'images si variées et si multiples que le langage courant serait bien impuissant à les décrire toutes à l'aide de ses mots. Dans la psychose, il y a une adaptation spontanée et commode du langage courant avec les symboles du langage intérieur. Ceux-ci sont traduits immédiatement et sans adaptation préalable par des néologismes. Cela nous

révèle une fois de plus cette dualité du langage intérieur et du langage extériorisé; car le néologisme traduit un rudiment d'idées qui peut paraître logique au dément dans son autisme intérieur. En fait, le néologisme n'existe pas pour le langage intérieur, puisque les images sont en nombre illimité. Il n'existe pas non plus en musique où est employé aussi ce procédé qui serait une pauvreté dans le langage courant : la répétition. Mais il y a une telle incohérence dans ces dernières mélodies de Schumann, que l'on est tenté de les qualifier de cette expression presque paradoxale de « néologismes musicaux ».

Si nous poussons encore les analogies qui rapprochent le rêve et la musique, il n'est pas jusqu'aux propres paroles employées par les auteurs au sujet du rêve qui ne puissent être appliquées intégralement à la Musique. Écoutons Régis et Hesnard (*La Psychoanalyse des névroses et des psychoses*) : « Le rêve commence souvent par un prologue qui prépare la réalisation du complexe. Les rêves d'une nuit font généralement partie d'un ensemble. Les fragments consécutifs expriment les mêmes tendances : le premier expose timidement. Les suivants continuent cette exposition par une série de dissimulations de moins en moins lointaines, et le dernier exprime la tendance, à nu parfois. » Ne dirait-on pas, presque, l'analyse d'une symphonie ? D'abord l'exposition des divers mouvements et des thèmes qui s'enchaînent, le développement réalisant le combat que doit soutenir la tendance profonde pour s'exprimer, et enfin le couronnement par l'apothéose terminale et le triomphe. Freud semble vouloir parler d'une fugue à deux voix quand il dit : « Il arrive parfois qu'une alternative difficile à représenter soit exprimée par la division du rêve en deux parties égales. La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante... Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. » (*La Science des Rêves*, p. 285.)

L'Ecole Freudienne a très bien rapproché le rêve et la poé-

sie. Il faut relire à ce sujet les belles études d'Otto Rank et en particulier celles introduites sous forme d'appendice dans la *Traumdeutung*. Mais elle n'avait pas songé encore à faire le rapprochement si fécond avec la Musique. Ces quelques remarques que nous venons d'énumérer n'ont pas la prétention d'avoir épuisé un sujet si simple. Elles marquent plutôt l'orientation d'un travail futur que nous aurons peut-être l'occasion d'entreprendre avec tous les détails qu'il mérite. Quoi qu'il en soit, nous avons, d'une part, étudié les compositions musicales de forme stricte, d'autre part, celles dont l'allure est plus spontanée, plus libre, et qui semblent s'élaborer d'elles-mêmes presque inconsciemment pour conserver intactes les images de rêve. Aucune des deux ne s'affranchit réellement de la rêverie. Seules les premières sont modifiées par l'élaboration secondaire, nous l'avons vu, dans le sens de l'évolution de la pensée logique. Mais les secondes conservent presque tout entière cette merveilleuse spontanéité : car elles sont constituées d'images déjà choisies et ordonnées. La Fantaisie qui les anime est bien voisine de cette Fantaisie qui organise le rêve cohérent ou la rêverie de l'état de veille. Et en somme, jusqu'à la rigidité du contrepoint, tout concourt en musique à une plus grande vérité psychologique.

CHAPITRE V

LA SUGGESTION MUSICALE

SOMMAIRE. — La suggestion affective. — Les deux modes de suggestion musicale. — L'identification. — Le complexe paternel. — Le complexe maternel. — La toute-puissance du rythme. — La réponse motrice : la danse.

Après avoir fait l'analyse de tout ce qui constitue cette création si complexe et si humaine, la Musique, il nous reste à réaliser la synthèse de tous les éléments isolés. Le travail s'assemble de lui-même, tant est spontanée l'action de la Musique sur l'auditeur. Dans le domaine de l'imprégnation, il n'intervient plus aucune donnée constructive : la première condition que doit remplir l'auditeur, c'est la passivité absolue. L'histoire et la critique ont accumulé les faits révélant l'action psychologique et physiologique de la Musique : cette double étude révèle ce dualisme psycho-physiologique qui a encombré de considérations métaphysiques l'observation de faits qui pouvaient s'en affranchir. Quelle que soit la pensée, la Musique s'adresse, en définitive, à elle, par un ensemble de processus psychologiques. La prétendue action physiologique est, en réalité, une action psychologique inconsciente. Si le terme de Musique, « art de l'Inconscient » était à certains points de vue impropre pour désigner la création musicale, il reprend une signification plus exacte lorsqu'on l'applique à l'auditeur. D'ailleurs, là encore, il se révèle insuffisant : car s'il est vrai pour l'auditeur non éduqué, qui n'est pas capable *après l'audition* d'émettre une critique autre que celle du plaisir ou du déplaisir, il ne l'est que partiellement pour le musicien instruit qui peut porter un jugement plus élevé. Mais ce juge-

ment logique et non purement affectif ne devra s'élever qu'après l'audition pure. Pendant l'imprégnation, aucun concept personnel ne doit intervenir : il n'aurait pour but que d'altérer la perception esthétique.

Ce terme de suggestion ne doit pas être pris absolument dans le sens où on l'entendait du temps de Charcot. Les travaux de l'Ecole Freudienne remettent en actualité tout ce qui concerne ces questions si voisines de la suggestion hypnotique et de l'hystérie : elles permettent de les envisager de nouveau d'une manière féconde et totalement détournée de cet impasse où s'était engagée l'Ecole de la Salpêtrière. A la suite des excès et des erreurs d'interprétation commis, ces observations avaient été laissées totalement de côté et n'intéressaient plus la psychiatrie. Il faut réagir contre cette tendance excessive aussi.

Souriau, psychologue et esthète contemporain de Charcot, assimilait, dans son ouvrage intitulé : *La Suggestion dans l'Art* (Alcan), la rêverie contemplative inspirée par une œuvre d'art, d'abord à un état d'hypnose; ce premier temps réalisé, il admettait une sorte de suggestion se dégageant du chef-d'œuvre et s'efforçant de faire revivre à l'individu contemplateur les émotions ressenties par l'artiste au moment de la création. Dans le cas de la peinture, il envisage une série de zones lumineuses réparties sur la toile : elles auraient la même action hypnotique que le miroir ou la source lumineuse utilisés par le médium et que fixe le sujet. Pour la Musique, il estime que la répétition inlassable de certaines notes ou de certains rythmes engendre ce même état d'hypnose à la faveur duquel l'idée musicale est suggérée. Il y a dans cette façon de voir une part de vérité, et des exagérations manifestes et presque puériles. Si l'on veut s'en tenir à l'art musical, l'état de rêverie et de repos qu'engendre la Musique — ou tout au moins certaine Musique — est tout de même bien différent de l'hypnose vraie. D'ailleurs la Musique ne plonge pas forcément l'auditeur dans cet état de rêverie où il demeure figé; elle a très souvent, au contraire,

une action excitante et tonique immédiate; elle suggère une sorte de tendance à la motricité sans avoir au préalable bercé le sujet de molles et flottantes harmonies qui l'endorment.

La suggestion musicale entre tout entière dans le cadre de la Suggestion. Celle-ci embrasse d'autres procédés que la suggestion hypnotique. En définitive, si l'on relit les articles de Beuler et de Lipps, on voit que la suggestion est surtout un phénomène affectif. Il existe aussi une suggestion dite verbale : ce terme est d'ailleurs assez impropre, étant donné qu'elle ne nécessite pas forcément l'emploi de mots. En réalité, bien plus que l'Idée, la Suggestion tend à imposer tous les processus psychiques qui l'accompagnent, et surtout toute l'affectivité sous-jacente. La suggestion est donc une sorte de phénomène d'induction qui tend à faire éprouver à un individu un état affectif transmis par un autre individu. La suggestion dite verbale, ou mieux, conceptuelle, n'est que la conséquence de cette première condition primordiale. La Musique étant surtout un art affectif, on peut faire entrer en somme la suggestion musicale tout entière dans la suggestion affective. Si l'on veut bien remonter au début de notre analyse, on se souviendra que nous avons d'abord envisagé cet effet immédiat de la Musique qui est celui du plaisir ou de la douleur affective. A la faveur de cet effet, causé par l'harmonie, la mélodie et le rythme imposent à l'auditeur des opérations mentales qui restent souvent à l'état d'émotions plus ou moins inconscientes et diffuses, mais peuvent s'élever jusqu'au concept le plus logique.

Les observations déjà anciennes, mais intéressantes de Souriau, montrent que dans la suggestion artistique, l'œuvre d'art a une action indispensable, mais peu dynamique. Dans le cas de la peinture surtout, l'élément d'hypnose et de suggestion est une matière inerte et froide. Seule l'imagination du contemplateur l'anime de sa propre émotion. Pour l'art musical, il en est de même. La plus émouvante symphonie de Beethoven ou la plus troublante mélodie de Schumann laissent indifférents beaucoup de sujets. Le Docteur

Ingegnieros avait prétendu, à ce titre, classer les individus en un certain nombre de catégories, correspondant à leur réaction à la Musique. A la base, il admettait les « idiots » ou les « imbéciles » musicaux, qui n'y entendent jamais que du bruit. Son échelle était empruntée, d'après un rapprochement des plus artificiels, à la classification des valeurs intellectuelles. Il est bien évident que beaucoup de génies, et des plus grands, pourraient parfaitement être étiquetés, sans déchoir pour cela, « idiots » ou « imbéciles » musicaux. Ces considérations, accessoires en elles-mêmes, mettent néanmoins en valeur ce fait connu aujourd'hui, en médecine mentale, dans tout ce qui concerne la Suggestion : le principal rôle est plutôt joué par le sujet que par l'objet ou l'individu opérateur. Comme le dit très justement Jones : « Nous ne pouvons plus voir dans le sujet un automate impuissant soumis sans défense à l'influence de l'hypnotiseur doué, lui, d'une forte volonté. » Mieux que tout autre procédé de suggestion, la musique met bien en valeur l'importance primordiale du rôle du sujet. D'ailleurs, cela se vérifie dans la pratique aussi bien par l'existence de sujets possédant une oreille dite « musicale » que par les variations extraordinaires des réactions individuelles aux procédés d'hypnose et de suggestion. Les sujets le plus aisément suggestionnables ou ceux qui tombent le plus facilement dans l'état d'hypnose sont, en somme, les sujets hystériques. Cliniquement, il y a aussi une ressemblance étroite entre certaines grandes crises hystériques et l'hypnose telle que la réalisent, sans supercherie, quelques médiums.

Ces phénomènes marquent le développement exagéré d'une certaine dissociation psychique normale. Car, ainsi que l'a montré Freud, l'existence de processus psychiques inconscients chez les individus les plus sains d'esprit témoigne de manifestations qui échappent, à certains points de vue, à la connaissance claire. Nous avons vu cette sorte de réversibilité du Préconscient qui s'opère dans l'état de rêve. La Conscience actuelle semble, en quelque sorte, devenir incons-

ciente dans le sommeil, et la conscience d'autres faits, inconscience dans le même moment, tend à se faire jour sous forme d'images. C'est, en quelque sorte, une véritable dissociation psychique. Nous parlerons plus loin de ces expériences tentées sur des sujets hystériques auxquels on fait écouter une composition musicale. Elles mériteraient d'être reprises, car elles n'ont été faites jusqu'ici que dans le but, non scientifique, de créer un spectacle frappant : elles sont d'ailleurs souvent entachées de supercherie, afin d'exagérer encore leur caractère impressionnant. Mais considérons simplement l'état que doit remplir un individu possédant cette « oreille musicale » s'il veut vraiment goûter la musique qui va lui être jouée. Le sujet doit s'efforcer dans un premier temps de se détacher absolument de tout sophisme, de tout concept, de toute pensée : bien plus, il doit aussi dégager sa conscience de toute réaction affective, afin de réaliser le calme intérieur ou, si l'on préfère, le vide mental. En somme, il doit s'efforcer de rendre inconscients tous ses désirs, toutes ses aspirations. L'on peut suspendre assez facilement l'idéation. Mais il est plus difficile de réaliser le calme affectif. Et pourtant, cette condition est primordiale, sinon l'audition sera polluée par la superposition des images musicales et des propres images individuelles; la surimpression de ces deux catégories d'images totalement différentes crée un état d'âme faux et même désagréable. La musique, par l'intermédiaire de l'harmonie, qui révèle une fois de plus sa grande vérité psychologique, se charge, pour sa part, de favoriser cet état de calme affectif. Nous allons évoquer encore notre principe fondamental : consonance-dissonance. On est frappé du fait que la Sonate ou la Symphonie débutent, en général, par la tonique et son accord parfait. D'emblée, ces formes ont tendance à créer cet état de calme, de neutralité bienveillante — si l'on peut s'exprimer ainsi — qu'engendre l'accord parfait. Beaucoup d'autres formes musicales sont aussi précédées d'un prélude plus ou moins long, généralement très harmonieux. En particulier, les *lieder* ou les mélodies

chantées font souvent précéder la voix qui s'élève de quelques accords consonants qui tendent immédiatement à réaliser cet état de calme affectif; c'est d'ailleurs un calme qui aspire à un certain « besoin de direction », une sorte de passivité qui désire l'imprégnation musicale à la manière d'une douce violence. Wagner a usé prodigieusement de ce procédé psychologique inconscient : il y aurait tout un chapitre à faire sur ses Préludes. Ils ne sont d'ailleurs pas toujours parfaitement consonants. Au contraire, il semble que Wagner y ait recherché des sonorités étranges et imprévues, pleines d'une troublante indécision : le troisième acte de *Tristan*, le troisième acte de *Parsifal*, sont précédés de préludes de cet ordre. Ils ne tendent plus seulement à créer le calme affectif : à elle seule l'atmosphère recueillie et sombre du théâtre de Bayreuth suffit à la réaliser au début de chaque acte : Les éclairages sont voilés, l'orchestre dissimulé; l'on entend la musique s'élever autour de soi sans que l'œil soit choqué par le spectacle mécanique et mièvre des archets s'agitant sur les violons. Bien plus, ces préludes wagnériens tendent presque à éparpiller la conscience de l'auditeur, à accentuer la morbosité de la rêverie, qui devient une sorte de crainte sacrée, une demi-angoisse très émouvante. La jalousie et l'amertume de Nietzsche ont souvent critiqué cette musique de « névrosé ». Et, en somme, cette musique de Wagner s'adresse presque à ce fond de névrose qui est au fond de chacun de nous et qu'exprime la boutade de Möbius : « Chacun de nous est tant soit peu hystérique. » Il faut relire les quelques articles passionnés des poètes qui accueillirent en France le wagnérisme naissant, parmi la clameur indignée des Philistins, les impressions fascinées de Berlioz et de Baudelaire sur le Prélude de *Lohengrin*; et plus tard, parmi la splendeur et l'apothéose de la *Tétralogie*, les vers de Mallarmé qui proclament l'effondrement de « l'édifice entier des littératures » et l'universalité

Du dieu Richard Wagner irradiant un sacre
 Mal tu par l'encre même en sanglots sybillins,

et les élucubrations maladiyes de Huysmans, servant de prétexte à l'ouverture de *Tannhäuser* dans cet éphémère *Rerue wagnérienne* :

« Dans un paysage comme la nature n'en saurait créer, dans un paysage où le soleil s'apâlit jusqu'à l'exquise et suprême dilution du jauné d'or, dans un paysage sublimé où, sous un ciel maladivement lumineux, les montagnes opalisent au-dessus des bleuâtres vallons, le blanc cristallisé de leurs cîmes... » et plus loin : « Il semble que la Vénus du musicien soit la descendante de la Luxuria du poète, de la blanche Belluaire, macérée de parfums, qui écrase ses victimes sous le coup d'énervantes fleurs. »

Cette jeunesse française de l'époque 1880-1890, fatiguée par les rêveries épuisantes de poètes morbides, se laissait merveilleusement suggestionner par « la mystique embrumée, incestueuse, le goût de la genèse, les horizons ethniques, les sentiments excessifs et soudain quasi miraculeux qui caractérisent les drames de Wagner ». (Léon Daudet, *Devant la Douleur*).

Beethoven lui-même ne s'est pas absolument affranchi de la nécessité du prélude, destiné à façonner l'âme de l'auditeur et à le plonger dans le calme : un exemple entre beaucoup d'autres : la Sonate n° 14 en ut dièse mineur (vulgairement appelée *Clair de Lune*) débute, ce qui est une originalité dans le style classique, par un adagio dont le calme dans la mélancolie et l'égalité du rythme sont délicieusement apaisants.

Mais de tels Préludes sont loin d'être absolument constants dans l'art musical, et là les théories de Souriau, hypnotisé lui-même par les travaux de l'Ecole de Charcot, dont il était contemporain, sont en défaut : car il existe beaucoup de pièces où l'on entre de plain-pied dans un élément musical non plus vaporeux, subtil et mélancolique, mais au contraire carré, martial, énergique, mâle pour tout dire. C'est ici que nous touchons du doigt le problème essentiellement psychologique de la suggestion musicale. Mais pour mieux préciser

encore la portée générale de cette manifestation, nous allons faire non pas un historique de la question, ce qui nous conduirait beaucoup trop loin, mais simplement indiquer dans quelques exemples, les plus épars possible dans le temps, ce caractère de généralité : cette double action de la suggestion musicale qui a, de tout temps, frappé la critique.

Le premier, Aristote avait étudié l'action du rythme et de la mélodie et reconnu le pouvoir de suggestion et d'émotion de ces deux éléments. Il affirme déjà la similitude de la suggestion musicale et de ce que nous appelons maintenant la suggestion affective. Cette sorte d'induction qui se détache de la Musique pour se porter sur l'auditeur — et à l'origine le compositeur était aussi l'exécutant — n'avait pas non plus échappé aux Spartiates. A ce point de vue, il faut savoir que Lacédémone fut longtemps, en Grèce, la métropole du chant choral. Dans cette république guerrière, la morale nationale et la morale individuelle tendaient à cultiver les vertus mâles et énergiques, au détriment de l'amour sensuel avilissant. Aussi, Sparte conservait avec fierté son ancien mode national, le mode dorien : lui seul conférait à la musique ce caractère propre à exalter le courage, la fierté, mais aussi la crainte respectueuse du chef. Elle avait écarté violemment des modes plus licencieux, en particulier le lydien et le phrygien, qui eussent introduit dans sa Musique une vertu de rêve et de mélancolie propre à dissoudre les énergies. Parallèlement, elle avait exalté le sens du patriotisme chez la femme. Elle en faisait un compagnon de toute la vie de l'homme : elle s'efforçait ainsi d'éviter cette sorte de concupiscence qui se porte sur le mystère de la femme, en révélant clairement ce mystère : les jeunes filles prenaient part aux jeux et se montraient sur les pistes des stades. De son côté, Plutarque tenta des expériences très intéressantes sur un jeune homme hystérique : la musique écrite dans le mode lydien ou phrygien créait chez lui un grand état d'excitation. Un air de musique dorienne calmait cette excitation.

Ainsi, l'antiquité grecque connaissait déjà cette action spontanée et double de la musique, et l'amplitude anormale des phénomènes de la suggestion musicale chez le sujet hystérique. Plus près de nous, les chefs d'armée qui utilisaient des mercenaires suisses s'étaient vus contraints de condamner à mort ceux qui jouaient le Ranz des Alpes. Cette mélodie nationale au ton plaintif et grave, formée de thèmes composés sur la base d'un seul accord pour que l'écho dans les vallées en augmente encore la valeur harmonique, brisait l'élan des soldats et les faisait déserteur. Mais l'on sait aussi combien les marches militaires exaltent le courage et donnent de l'élan aux charges et aux attaques. On dit qu'en 1760, à la bataille de Québec, les Ecossais furent arrêtés dans leur fuite par les sons bien rythmés de la cornemuse, leur instrument national. Signalons en passant cette fougue et ce patriotisme presque mystique qui se dégagent de la *Marseillaise*, et dont Goethe lui-même fut empoigné à Valmy. Nous n'insistons pas non plus sur la puissante évocation motrice qui se dégage des chants de corporation, depuis le triéaulète qui rythmait du son de sa flûte le mouvement des rameurs dans la trirème grecque, jusqu'aux chants que les chefs de nage n'ont pas encore abandonnés de nos jours sur les pirogues du Congo, et dont ils modifient le rythme au gré des caprices du fleuve.

Puisque, en ce moment, nous glanons quelques faits que nous analyserons plus loin, et dont nous tirerons les conséquences, il nous faut retenir les rapports qu'eurent pendant longtemps la Musique et la Médecine. Musique et Magie étaient au début inséparables, mais aussi Magie et Médecine, et surtout Médecine de l'esprit ou des nerfs. De tout temps, la Musique a été employée comme agent thérapeutique, d'ailleurs obscur et incertain. Quelques effets se sont révélés précisément dans les cas de névrose hystérique : ils dépassaient quelquefois leur but. Dans l'ensemble, on peut considérer la mélothérapie comme un procédé de suggestion aveugle, variable suivant le genre de Musique utilisé et iné-

gal quant aux résultats. On peut lire déjà dans le *Traité des Affections vaporeuses des deux sexes*, par M. Pomme (Lyon, 1763), une observation de névrose hystérique, chez une « fille de 19 ans, d'un tempérament bilieux et sanguin », dont les troubles complexes furent traités par des bains; « l'harmonie du violon acheva de rétablir les fonctions du cerveau, de l'œil, de la mâchoire, de l'oreille et du nez ». Plus loin, à propos d'une « affection hypocondriaque » (lire Névrose d'angoisse), l'auteur conseille « l'exercice à cheval et en voiture, les assemblées, les concerts de musique ». La fantaisie et les outrances qui présidaient aux théories médicales du XVIII^e siècle, entraînèrent des abus considérables de mélothérapie : à ce titre, nous citerons cette page pittoresque empruntée au Docteur Antonio de Gordon, non pour sa valeur scientifique, mais comme curiosité :

« Dans la fureur, dans la colère, dans l'épilepsie et dans la sciatique, la Musique rend de plus grands services; elle parvint à vaincre la neurasthénie; le duc Albert de Bavière fut guéri de la goutte par la Musique de ballet; pour l'ataxie locomotrice, on recommande telle musique, et telle autre pour une simple fébrilité nerveuse. Le violon et le violoncelle conviennent aux hypocondriaques; la contrebasse est merveilleuse dans le cas d'ataxie nerveuse; la harpe est l'instrument sédatif par excellence; la flûte convient dans la tuberculose au premier degré; le hautbois est recommandé pour la tonification de l'économie; la trompette produit un grand effet dans la manie de la persécution et le trombone dans la surdité complète et invétérée; l'orgue suggestionne les caractères âpres; le piano atténue certaines formes hystériques; enfin, la grosse caisse et le tambour font disparaître la nervosité. »

Quelle élégante façon de mobiliser les articulations de ce vieux duc podagre ! Il est vraiment regrettable que le Docteur Richarz, dans sa clinique d'Edenich, n'ait pas songé à traiter les hallucinations auditives de Schumann par des soli de trompette : c'eût été un des beaux succès de l'homéo-

pathie ! Laissant de côté ces exagérations burlesques, ces quelques remarques mettent bien en évidence les deux attitudes que peut suggérer à l'auditeur la Musique : c'est, en somme, d'une part, la crainte respectueuse et admirative, avec exaltation de ce qui est vraiment mâle et créateur chez le sujet; d'autre part, une sorte d'abandon plein de douceur et de rêverie, tout à fait analogue au sentiment amoureux. Ces deux attitudes extrêmes admettent entre elles une série de réactions intermédiaires induites par la prédominance dans la Musique de l'un ou de l'autre procédé de suggestion.

Considérons maintenant de nouveau notre auditeur, que nous avons abandonné un instant. Il a réalisé le « vide mental », et il est prêt à recevoir la bienheureuse imprégnation musicale. Il s'est, en somme, dépouillé de toute conscience : il est prêt à *s'identifier* avec une autre personnalité, celle du musicien. Il va souffrir avec Schumann, ou tressaillir d'une joie olympienne avec Beethoven. L'Ecole freudienne a justement mis en évidence cette identification du sujet avec une autre personne dans la genèse des psycho-névroses. L'identification de notre auditeur avec l'élément musical est un peu l'attitude grâce à laquelle l'hystérique exagère l'expression de ses émotions; en se plaçant, vis-à-vis d'une émotion qui ne l'atteint pas, dans la situation d'une autre personne qui en souffre. En somme, notre auditeur ne ressent pas l'émotion même du poète, mais superpose inconsciemment à l'audition des complexes personnels réprimés ou oubliés. C'est sa propre émotion qu'il ressentira. Cette émotion sera la transposition, sur les images du langage musical, d'une affectivité qui se rapporte en réalité à des éléments profonds appartenant à son inconscient. Ainsi, la Musique contient évidemment des éléments émotionnels : mais l'on ne peut vraiment dire d'eux qu'ils soient transmissibles. De même, dans la suggestion hypnotique, ce sont ses propres complexes que le sujet fixe sur l'opérateur. On voit donc combien, en réalité, c'est le sujet qui est suggestible plus que la Musique douée d'un pouvoir de suggestion. Car, à

Musique égale, il y a une infinie variété de réactions possibles. Et ces réactions peuvent aller, dans certains cas, de même que dans la suggestion hypnotique, jusqu'à créer des crises profondes, des extases; des états seconds, ou somnambuliques, des convulsions, des anesthésies ou des paresthésies qui sont, en somme, des symptômes hystérique. C'est pour cela qu'il ne faut pas considérer avec trop de scepticisme ces expériences d'audition musicale faites sur des sujets préalablement endormis ou même à l'état de veille. Charcot et Ingegnieros ont fait des observations de ce genre dignes d'intérêt. Nous pouvons citer à ce titre des extraits de cette observation du Docteur Maillard, qui se trouve déjà tout au long dans l'ouvrage de Dupré et Nathan. C'est celle d'une jeune fille hystérique dont les signes très variés déburent à l'âge de 14 ans. Très musicienne, élève de Lecoupey, elle était très suggestible par la Musique. « Un jour, pendant qu'elle écoutait une de ses amies jouer au piano la *Marche funèbre* de Chopin, elle tomba dans un état second et se mit à trembler, à pleurer et à sangloter, et eut une crise qu'il fallut arrêter par la suggestion. » Son état évolua à l'âge de 22-23 ans pour se transformer en crises de délire onirique comparable à une sorte d'état second, où lui apparaissait un jeune violoniste, d'un talent extraordinaire, pauvre et malheureux. Le Docteur qui a dressé l'observation ne fait pas allusion à la vie érotique de cette jeune fille. Elle révélerait évidemment des fantaisies multiples où le jeune violoniste aurait un rôle de premier plan. On sait d'ailleurs que dans le symbolisme des névroses et des rêves, les manœuvres des doigts qui président au jeu du piano ou du violon sont souvent associées à la masturbation digitale (chez la femme). Nous possédons un certain nombre de rêves, analysés chez une jeune femme, où le jeu du piano symbolisait ce geste, en le masquant agréablement à la Censure.

Dans d'autres cas, la Musique se déclare capable de faire disparaître certains stigmates psychosténiques. Pierre Janet cite dans son ouvrage *Les Observations et la Psychasthénie*

(t. I, p. 535) : « Il suffit quelquefois à Qsā... d'entendre de la musique et surtout de la musique militaire pour qu'il ressente un frisson dans tout son corps et puisse digérer sans phobie. »

Si maintenant nous essayons d'analyser les raisons profondes pour lesquelles la musique engendre l'état de crainte respectueuse ou celui de rêverie amoureuse, ce sont, en réalité, les propres émotions infantiles du sujet, qui se fixent sur ces deux éléments auxquels nous avons reconnu une signification sexuelle : le rythme et la mélodie. Le rythme représente l'élément masculin, s'il est martial et bien frappé. Nous avons vu qu'il existe en Musique un rythme qui porte justement le nom de masculin et dont le temps lourd ne contient qu'un seul son. Ainsi le sujet concentre automatiquement sur ce rythme l'affectivité inconsciente qui se rattache en lui à ce qu'il y a de plus spécifiquement mâle : au complexe paternel. La fermeté, le prestige, l'ordre et la netteté du rythme tendent immédiatement à suggérer le souvenir infantile du père que l'on craint et que l'on admire. Chez l'individu normal est relié au complexe paternel tout ce qui s'apparente à la notion de discipline, de force et de respect : par association spontanée, ces données accessoires du complexe tendent immédiatement à faire accepter au sujet récepteur l'attitude consentante qu'il aurait vis-à-vis d'un ordre paternel. Aussitôt, toutes les puissances de volonté de l'individu obéissent au commandement, coordonnent l'activité générale, exaltent le courage et la fermeté, à l'image du père dont on admirait la vertu et la puissance. Chez le névropathe, l'effet peut être analogue : mais il peut être aussi fort différent. On sait, en effet, que l'individu a souvent fixé sur l'image de son père une sorte de haine dont l'origine tient à la jalousie de le voir occuper une situation privilégiée auprès de la mère. Aussi la réponse à l'excitation musicale pourra déclencher une réaction d'inhibition ou un symptôme plus ou moins complexe de la névrose. Chez l'enfant observé par Plutarque, la musique doricque, mâle et énergique, calmait

la crise provoquée par une musique plus féminine à la manière d'un ordre paternel impératif. Chez tout autre hystérique, l'effet aurait pu être inverse. Ainsi, dans l'hystérie où les complexes dérivent d'une anomalie du développement psycho-sexuel, l'on retrouve presque toujours, à l'origine des symptômes, la libido fixée sur l'un des parents. Mais, bien plus, l'individu le plus normal, sans aucune perversion sexuelle, assimile toujours, et d'une façon inconsciente, tout ce qui est mâle et viril avec le complexe paternel, et tout ce qui est féminin avec le complexe maternel. La sexualité anormalement fixée de l'hystérique est à l'origine de ces réponses exagérées à la suggestion musicale et à la suggestion hypnotique. On peut, si l'on veut, donner une autre pathogénie de certaines crises : le névropathe qui souffre du sentiment d'infériorité vis-à-vis du père s'efforce de dominer son humiliation, en réagissant brutalement contre la Musique ou tout autre procédé de suggestion qu'il assimile à un ordre paternel.

La mélodie représente l'élément féminin : il existe en outre des rythmes dits féminins, dont la note finale est toujours faible. Inconsciemment, le sujet fixera sur ces éléments musicaux tout ce qui se rapporte en lui au complexe maternel et les satellites qui gravitent autour de ce complexe. S'il est homme, ce sera l'amour de la femme qui se superposera à celui lointain, profond, inconscient et toujours présent de la mère. Ferenczi avait déjà retrouvé deux modes de suggestion hypnotique : la suggestion paternelle et la suggestion maternelle. L'on voit que la suggestion musicale se fait aussi grâce à ces deux modes extrêmes. Ils admettent entre eux une région moyenne et l'on passe de l'un à l'autre sans solution de continuité. Ferenczi assimilait l'un à la crainte, l'autre à l'amour. La suggestion dite paternelle est pratiquée de préférence par un hypnotiseur grand, au regard vif et pénétrant, à l'attitude imposante et aisée. La suggestion maternelle se fait dans le calme, le silence et la demi-obscurité. L'hypnotiseur parle d'une voix douce ou chantante et ses

gestes sont caressants et pleins de sollicitude. En somme la suggestion musicale, comme nous le disions plus haut, entre tout entière dans le cadre de la suggestion affective, dont les théories freudiennes et la psychanalyse permettent d'entrevoir la genèse. Ces deux procédés que nous avons trouvés en Musique dérivent, comme ceux de Ferenczi, de conceptions psychiques ou psycho-sexuelles infantiles : la crainte représentant le père, et l'amour la mère. De ces deux suggestions « la première se rattache, en effet, à la conception que se fait l'enfant, du père, ferme, infailible et tout-puissant, la seconde aux scènes si familières de l'enfance, dans lesquelles une mère invite son enfant au sommeil, en lui racontant de charmants contes de fées ou en lui chantant des berceuses. » (Jones.)

Ainsi, si l'on se rappelle tout ce que nous avons dit sur la Magie, et les conflits affectifs profonds, la Musique nous reporte à notre prime jeunesse où les complexes parentaux s'affirment dans leur plus grande et plus nette simplicité, plus qu'à notre seconde enfance où ces complexes tendent déjà à devenir inconscients. Elle nous reporte, aussi, en quelque sorte, vers une conception plus primitive de la famille, où le père, le chef de famille, apparaît lointain et fort, paré de puissance et de courage, s'intéressant à l'enfant avec une tendre et franche brusquerie, et puis partant à la chasse ou au combat, parmi le tumulte des armes et les aboiements féroces des chiens. Dans un tel milieu, l'enfant vit avec les femmes dont la crainte inspirée par le père, la faiblesse et la douceur sont presque la sienne. C'est dans de telles conditions que s'affirment au maximum les deux complexes extrêmes. Notons que le sentiment de respect éprouvé envers la personne du père masquait souvent, dans la horde primitive, une sorte de haine fixée sur lui, s'associant au désir de le surpasser; pour y arriver, le primitif n'hésitait pas, dans certains cas, à envisager le meurtre ou l'émasculatation. Cette tendance est symbolisée dans les croyances anciennes par le mythe de Zeus émasculant son père, Kronos.

Le névrosé, que l'on peut considérer en quelque sorte comme reporté à ce stade phylogénique antérieur, au point de vue du psychisme, conserve encore inconsciemment cette tendance profonde du fait de la libido fixée sur la mère. On peut déceler aussi chez cet individu, comme chez le primitif, cette sorte de croyance à la « toute-puissance de l'Idée » qui est le fait de la horde primitive. Magie et Musique sont, en somme, l'expression de cette toute-puissance de l'Idée, s'efforçant de pénétrer le supra-normal. Dans son psychisme envahi par l'affectivité et les tendances érotiques détachées du réel, le névrosé, comme le primitif, fixe tous ses désirs insatisfaits sur une idée élémentaire. Il croit, dans son autisme intérieur, que cette idée élémentaire lui permettra tous les triomphes : c'est justement une « idée de domination » qui peut revêtir une des multiples formes cliniques dont parle Adler. D'ailleurs, cette toute-puissance de l'Idée, se retrouve dans beaucoup de mythes et de contes ; c'est la toute-puissance de la baguette de la fée et cette omnipotence des désirs qu'ont les dieux mythologiques ou les héros des légendes.

Au stade primitif de la société, la Musique n'est encore guère composée que du rythme et de la mélodie : les deux éléments capables d'évoquer les complexes parentaux. L'harmonie est née beaucoup plus tard. Ce que nous disions d'elle à propos du principe consonance-dissonance (plaisir-douleur) ne s'applique plus guère qu'à notre société actuelle. Le primitif est généralement peu touché par l'harmonie. La mélodie elle-même ne l'émeut pas toujours. Seuls le fascinent les rythmes. Leur prodigieuse variété est capable de contenir toutes les modalités des complexes parentaux : il est, en effet, frappant de voir combien les sociétés primitives compensent la pauvreté de leurs mélodies par une richesse luxuriante des rythmes. Les danses qui célèbrent le triomphe ont un rythme mâle. Les rythmes féminins, plus souples et plus onduleux, suggèrent le mystère de la femme. Le rythme binaire, le rythme mâle par excellence, était le « rythme divin » des Grecs : et on sait combien le divin était

apparenté au complexe paternel dans la société antique où le père avait le droit de vie et de mort et célébrait les cérémonies religieuses et les sacrifices sur l'autel familial. D'ailleurs ce rythme binaire, tend à suggérer, par la danse, une motricité linéaire et bien cadencée; au contraire, le rythme ternaire et les rythmes féminins engendrent un mouvement dont l'allure est plus tournoyante et pleine « d'hésitations ».

L'idée de Dieu est apparentée au complexe paternel. Celle de la faiblesse de l'homme devant Lui peut être rattachée au complexe féminin. C'est le perfectionnement de l'idée religieuse qui a permis à la Musique de s'élever au-dessus de sa signification pragmatique primitive pour devenir vraiment un art libéral. Déjà dans l'antiquité grecque les mythes d'Amphyon et d'Orphée témoignent du rapprochement de la Musique et de l'idée religieuse. Au début du moyen âge, la danse, considérée comme le rythme des attitudes corporelles, se sépare de la Musique : le chant liturgique évolue en marquant la sublimation de tout ce qui est temporel vers l'idée de Dieu. Seul se manifeste le rythme de la voix qui prie; dans cette forme, les complexes parentaux demeurent, voilés peut-être, mais dynamiques encore.

Cette influence psycho-motrice spontanée et prétendue physiologique de la Musique où le rythme mâle est le plus apparent, est en réalité une influence psychique inconsciente, à la faveur de ce complexe primitif et essentiel : le complexe paternel. C'est celle de toutes les Musiques entraînantes, toniques, des marches, des danses nobles, des cortèges et des victoires. Elles tendent, en définitive, à exalter le sens de la domination. Au contraire, si l'élément féminin s'impose, le sujet a aussitôt tendance à fixer sur cette Musique tout ce qui s'apparente en lui au complexe maternel. Il y a, en somme, transfert de l'activité qui se rapporte aux complexes, sur les images musicales. Aussi ne doit-on pas s'étonner que la suggestion musicale, comme la suggestion hypnotique, puisse déclencher une crise de la névrose chez certains sujets hystériques où ce complexe est chargé de libido insatisfaite.

C'est d'ailleurs ce même transfert qui est à l'origine de tous les symptômes hystériques et ce déplacement a d'autant plus tendance à se manifester que la libido est plus insatisfaite, du fait qu'elle s'est fixée sur un complexe dont la réalisation pratique est impossible.

En somme, nous admettrons, que les complexes paternels ou maternels existent chez chacun; qu'ils sont toujours animés d'affectivité; mais que cette affectivité n'est pas uniquement une forme de cette entité énigmatique et vaste que l'on nomme la libido. Ces complexes ne deviennent incestueux que chez le névrosé ou l'émotif, dont l'affectivité malade, encombrée de tendances érotiques anormales, envahit tout le psychisme et déborde l'activité mentale. Ici encore se révèle la rigorisme des théories freudiennes qui sont parfaitement acceptables et extrêmement fécondes dans l'étude de la névrose et de ses productions, mais qui doivent être modifiées dans leur application à la réalité normale.

L'on a abusé manifestement, chez l'individu normal, des tendances inconscientes. Le névrosé (hystérie, névrose d'angoisse, psychasthénie) a toujours un Inconscient encombré de tendances érotiques anormales, et souvent incestueuses : nous avons même entrevu cette association fondamentale qui se révèle à chaque instant chez Schumann et s'apparente au complexe maternel (mélodie-sœur-mère-femme). Nous avons signalé la présence, dans son œuvre, d'une infinité de rythmes complexes souvent féminins : le rythme martial, ferme et paternel, est plutôt celui qu'affectionne Florestan. Mais Eusébius s'envole de préférence sur l'aile palpitante d'un rythme ondoyant et divers, plein de beaux élans et de chutes profondes.

Ainsi, la mélodie et les rythmes féminins, en somme l'élément féminin tout entier de la Musique procède par évocation du complexe maternel comme la suggestion maternelle de Ferenczi. Ils nous font revivre les scènes lointaines et actuellement inconscientes où la mère berce son enfant avec douceur et tendresse. Le rythme même du berceau demeure

toujours au fond de l'Inconscient et c'est lui aussi que suggère la Musique. Chez l'individu le plus normal, comme chez le névrosé, ce sont toujours ces mêmes complexes parentaux que sollicite la Musique. Chez le premier, ils sont animés d'une affectivité normale. Au contraire, chez le second, les tendances érotiques modifient ces complexes que la Censure s'efforce de déguiser. Dans tous les cas, cette association fondamentale du féminin et du maternel demeure; dans la normale, elle n'est nullement érotique. C'est d'ailleurs ce que présentait déjà Nietzsche, lorsqu'il disait : « Chacun se forme une image de la femme d'après sa mère; et selon l'impression qu'il garde de sa mère, il estimera la femme ou la méprisera, ou se montrera généralement indifférent à son égard. »

Il semble donc que l'École Freudienne ait abusé du terme d'inzest-complex ou de tendances incestueuses. Dans la normale, le rapprochement du féminin et du maternel s'opère d'une manière tout à fait détachée de l'érotique. Nous admettons évidemment que les limites entre la névrose et l'état normal sont bien imprécises; néanmoins, l'on ne peut pas superposer des concepts infantiles et des concepts de l'adulte; de même, comme l'a très bien dit Jones, on ne doit pas juger des concepts du primitif d'après nos concepts d'homme évolué.

Il n'y a pour l'enfant qu'une seule façon d'aimer, qu'il adopte spontanément, et non pas des façons plus ou moins sexuelles. Ceci est parfaitement compatible avec l'existence de tendances érotiques infantiles. Mais elles s'exercent dans un tout autre domaine : elles coïncident seulement dans des cas exceptionnels qui marquent déjà une prédisposition à la névrose. La dualité du sentiment amoureux n'apparaît qu'au moment de la puberté où se révèle la possibilité d'un autre amour que l'individu rapproche alors, au bout d'un certain temps de tâtonnements et d'hésitations (qui est en somme l'initiation à la vie sexuelle de l'adulte) de l'érotisme infantile. C'est alors que le névrosé commence à examiner scrupu-

leusement certains détails de son enfance, et commence à entrevoir en lui, des tendances érotiques qui le choquent et qu'il s'efforcera de dissimuler à lui-même.

Au moment de la puberté chez l'individu normal, il se produit une *dissociation* spontanée entre l'amour maternel ou parental et les nouvelles tendances amoureuses entrevues, plus qu'un refoulement de complexe naissant de la superposition de ces deux sentiments.

Chez le névrosé où il demeure une trop grande richesse de contacts entre tout le psychisme, et l'érotique, la vie psycho-sexuelle ne peut subir la dissociation normale qui sépare, immédiatement, pendant l'adolescence, le parental et l'érotique. Le refoulement apparaît alors à titre de compensation, parce que la morale individuelle trouve choquantes ces relations étroites qui rejoignent à chaque instant l'amour maternel et l'amour érotique, que l'adolescent entrevoit non seulement dans le futur, mais dans son passé; c'est alors que se manifeste le complexe incestueux qui était déjà latent sous une forme érotique inconsciente mais non génitale. Ce complexe se révèle du fait du traumatisme psychique que peut constituer, dans l'enfance, la révélation brutale du mystère sexuel; cette révélation se fait généralement assez tard, chez l'individu normal, au moment de la puberté. Chez le névrosé, le trouble dominant consiste dans le fait de monstruosité qui détournent la sexualité normale de son but physiologique, la reproduction, au profit de fantaisies érotiques plus ou moins bizarres. L'érotisme est ce plaisir stérile que trouve l'individu à la satisfaction de ses désirs profonds.

Le rapprochement dont nous parlions plus haut, du féminin et du maternel, et qui a été exprimé par Nietzsche, n'est nullement un rapprochement érotique : il peut néanmoins être parfaitement sexuel, et il l'est en fait, mais sans aucune tendance à la perversion et, par conséquent, sans aucune réaction de la Censure qui n'existe qu'à l'état rudimentaire, puisqu'elle a peu de choses à censurer.

Il y a dans la névrose quelque chose d'organique qui trou-

ble la nutrition générale et qui est plus ou moins cultivé par l'éducation, et les fantaisies érotiques précoces de l'enfance. Qu'on l'explique par le sentiment d'incomplétude, d'infériorité, par la baisse de la tension psychique ou par la libido insatisfaite, tout cela n'est que le symptôme d'une anomalie constitutionnelle et d'un trouble organique.

Cette parentèse était nécessaire pour nous permettre d'analyser la suggestion musicale : elle explique pourquoi les éléments musicaux de caractère féminin touchent l'auditeur, mais à la manière d'une émotion douce et agréable qui est, en somme, la transposition par l'auditeur d'une émotion personnelle et intime dans le langage musical : le souvenir de l'amour maternel. De même les éléments musicaux masculins tendent à faire mouvoir l'affectivité liée au complexe paternel. En apparence ce terme de suggestion musicale pouvait sembler un peu fort, puisque ces émotions esthétiques profondes, mais encore normales dans leur intensité, sont bien différentes de ces crises hystériques cataleptiques, convulsives ou oniriques, que ne tardent pas à réaliser chez les médiums les procédés de suggestion hypnotique courante. C'est que, en somme, la suggestion musicale n'est pas une suggestion hypnotique; elle s'adresse non pas à des névrosés qui sont plus suggestifs que les autres, mais à des individus normaux. Elle pourrait parfaitement devenir l'analogue d'une suggestion hypnotique si elle s'adressait à un névrosé : c'est ce qui peut se produire en fait. Ceci montre bien qu'elle entre tout entière dans le cadre de la suggestion affective. Il faut donc conserver ce terme de suggestion musicale, puisqu'en réalité la seule possibilité de suggestion réside dans la réaction individuelle : la *Marche Funèbre* de Chopin, qui émeut simplement le musicien, ne s'est-elle pas aussi déclarée capable d'engendrer une crise convulsive chez l'hystérique du Docteur Maillard ? Nous n'avons pas insisté à dessein sur des observations moins médicales où la même *Marche Funèbre* déclenche des réactions effrayantes et très spectaculaires chez des médiums éduqués.

En définitive, l'attitude réceptive de l'auditeur vis-à-vis de la Musique est tout à fait comparable à celle que signalait Janet chez ses patients : « Le plus souvent les sujets se sentent humbles et petits et se comparent à des enfants devant des parents plus âgés. » L'auditeur s'efforce de réaliser ce sentiment d'incomplétude, d'infériorité, qui est en petit celui dont souffre le névrosé. Le sentiment que la Musique de caractère féminin tend à suggérer d'emblée est bien voisin du sentiment amoureux; et à ce titre, Freud, Janet, Effertz, Ferenczi, ont signalé combien les procédés d'hypnose et de suggestion se rapprochaient des relations amoureuses; l'on sait d'ailleurs dans quelles orgies ont souvent sombré certaines séances médiumniques; et Jones rappelle à ce sujet la dissolution par la police de la fameuse Gelleschaft für experimentelle Psychologie de Munich.

Ainsi, la suggestion musicale était intéressante à étudier, parce qu'elle témoigne de ce fait que chacun de nous est tant soit peu suggestible. Mais surtout elle marque la base et la norme d'un procédé qui, appliqué à des névrosés, sollicite le transfert affectif de complexes normalement dynamiques, réalisant une réaction parfois exagérée par rapport à la sollicitation. Au contraire, la suggestion musicale s'adresse à l'humanité la plus saine et le plus délicatement sensible; elle lui procure des émotions intenses, provenant aussi du déplacement (sans transfert latéral) de l'affectivité fixée sur ces mêmes complexes; la réaction reste limitée du fait que l'affectivité qui charge ces complexes est normalement distribuée, et que ces complexes ne sont nullement choquants pour la Censure. A la lumière de cette courte étude, on conçoit les échecs de la Mélothérapie, qui n'est, en somme, qu'une psychothérapie aveugle : en certains cas, elle semble avoir une certaine propriété sédative, souvent limitée.

Cette dualité de la suggestion musicale est d'ailleurs schématique : on peut la trouver dans les pièces courtes qui possèdent généralement une certaine fixité d'un bout à l'autre; le thème est unique et ne varie pas; le rythme demeure

égal à lui-même. Selon la prédominance des éléments psychosexuels mâle ou femelle, la réaction sera différente. Mais, dans toute pièce un peu longue, la suggestion n'est plus une et devient tour à tour paternelle ou maternelle; et même mixte : elle a tendance à faire émerger à la Conscience tout le charme perdu des heures de l'enfance, et c'est cette nostalgie qui faisait désertier les mercenaires suisses. Ainsi la Musique reprend, dans l'âme de l'auditeur, la place exacte qu'elle occupait dans l'âme du poète. Nous avons, en effet, longuement insisté sur l'importance des souvenirs d'enfance dans l'élaboration de la Musique et du rêve.

En définitive, on doit assimiler en tous points la suggestion musicale et la suggestion affective. La Musique ne contient pas de concept, mais traduit plutôt l'effort de la pensée créatrice dans sa phase primitive et symbolique. Il ne peut être question pour elle de suggestion verbale ou conceptuelle. Elle détermine avant tout le transfert de complexes profondément enfouis dans l'Inconscient. L'auditeur réalise pour son propre compte la condensation, la dramatisation, et la transposition de ces complexes personnels sur les images musicales. Il fixe en elles le sentiment de l'amour le plus noble et le plus sublime.

Nous n'insisterons pas sur les différentes allures que prennent les rythmes ou les mélodies pour s'efforcer de produire des impressions plus précises : en particulier, les onomatopées qui ne rentrent nullement dans le cadre de la suggestion. Toutes les fois qu'il s'agit de créer des états d'âme complexes, la Musique impressionniste se voit contrainte d'utiliser quelques mots pour situer la scène. Il est bien évident que des préludes de Debussy, tels que : *Des Pas sur la Neige*, *Les Collines d'Anacapri*, ont besoin d'annotations très spéciales, afin de placer l'auditeur dans le cadre. Schumann, qui est en somme un des premiers impressionnistes, a été jusqu'à intercaler dans sa Musique purement instrumentale des vers, ou des phrases de *Flegeljahre*. Une fois ces conditions réalisées, l'identification de l'auditeur est encore né-

cessaire pour créer l'émotion. Cette identification se fait avec la voix humaine qui chante la mélodie. Si la mélodie n'est plus chantée, mais simplement jouée par un instrument, l'auditeur identifie encore cette voix idéale avec la sienne, ou avec une voix dont le timbre résonne encore avec douceur au fond de son âme : celle de sa mère. Ainsi, cette voix idéale l'emplit-elle d'émotion. Nous avons déjà vu que la Musique emprunte pour nous restituer son contenu émotionnel, le monde des sons : c'est par lui que s'expriment les plaintes, les gémissements qui marquent des réactions affectives intenses. Bazaillas dit très justement à propos de l'art musical : « Les éléments qui le composent et qui vont du cri à la plainte en passant par les atténuations du chant et par la modulation infiniment tendre du désir, se trouvent être aussi les éléments fondamentaux des manifestations de la sensibilité humaine et nous font entrer instantanément en commerce avec la réalité de l'univers où tout est désir et douleur. » Il en est de même du rythme. Il y a une assimilation spontanée du souvenir inconscient du rythme du berceau et du rythme musical; ou du propre rythme du cœur accéléré par l'émotion. La Musique semble témoigner de la toute-puissance du rythme dans les phénomènes vitaux, dans les phénomènes psychiques, et dans le monde extérieur. Il est beaucoup de danses qui semblent rythmer directement les gestes de l'amour.

Tous les auteurs qui ont étudié les phénomènes de suggestion hypnotique ou les médiums en trances, ont été frappés des profondes modifications du rythme respiratoire du sujet. L'exagération de l'amplitude ou de la rapidité du rythme respiratoire s'affirme nettement dans toutes les manifestations de la névrose ou de l'émotion. Les toutes récentes expériences tentées avec le plus de rigueur possible, à l'Institut métapsychique de Paris par le Docteur Osty, révèlent le rôle considérable du rythme respiratoire chez le médium en trances : celui-ci arrive à avoir jusqu'à 300 inspirations à la minute. Il s'agit d'expériences portant sur des

phénomènes supranormaux et faites avec le plus grand soin pour éviter des supercheries. Citons aussi, pour justifier cette toute-puissance et cette ivresse du rythme, ces orgies de mouvements que suggèrent les rythmes fascinants de certaines musiques de l'Afrique Occidentale. Les danseurs haletants sont bientôt plongés dans une sorte d'état d'ivresse motrice analogue aux crises convulsives hystériques. Dans le sud de la Louisiane, ces pratiques sont encore en faveur, et certains sujets tombent brusquement pendant la danse dans un état d'hypnose ou de catalepsie. Il existe de même, en Tunisie, une secte religieuse, les Aïassaouas, dont les pratiquants acquièrent en tournoyant toute une nuit dans une petite salle, serrés les uns contre les autres, au son d'une musique aigre et monotone, un état de trances somnambuli-ques et d'anesthésie qui leur permet de se balafrer impunément le corps de coups de sabre.

La toute-puissance du rythme se manifeste même au cours de la composition. Le poète tend à scander son inspiration sur un rythme externe qui l'obsède : l'on dit que Mozart aimait à composer en voyageant, bercé par le rythme de sa voiture. Chacun de nous s'est aussi surpris à improviser en wagon des bribes mélodiques scandées par le rythme brutal et monotone des roues.

Après avoir étudié la suggestion musicale, nous ne sommes pas arrivés encore au terme de notre sujet, car nous avons laissé l'auditeur écouter la Musique dans l'attitude du calme et de neutralisation affective les plus propices à l'imprégnation. Cette suggestion musicale est, en somme, un procédé immédiat automatique et inconscient. Si nous voulions aller jusqu'au bout de notre schéma, il faudrait analyser encore l'évocation d'images propres à l'auditeur, que réalise le langage musical. Il se produit en quelque sorte le phénomène inverse de celui que nous avons analysé chez le poète dans l'article *Symbolisme Musical*. L'attitude purement passive de l'auditeur est évidemment nécessaire pour apprécier la Musique. Mais elle n'est pas suffisante : le vrai musicien est

capable d'opérations critiques portant sur la puissance d'évocation émotionnelle de l'œuvre et plus encore sur sa construction logique, et sur sa valeur esthétique. Ce jugement s'opère non pas à la première audition, mais après un grand nombre de prises de contact : toute critique autre que l'impression affective de plaisir ou de déplaisir nécessite la lecture de la page; elle se résout en somme à une analyse de la Musique considérée à l'état statique. Le transfert affectif étudié plus haut ne se fait pas, de son côté, d'une manière absolument inconsciente. Il y a une évocation spontanée d'images-souvenirs propres à l'auditeur : elles s'affrontent avec les images symboliques musicales. La communion la plus parfaite se fait par une sorte d'adaptation immédiate des deux groupes d'images, phénomène difficilement exprimable, un peu comparable, si l'on veut, à ce que l'on appelle en physique les résonances. L'affectivité du sujet s'est absolument identifiée avec l'élément musical : elle se rythme sur sa propre cadence, et les timbres divers impriment leur tressaillement dans l'âme même de l'auditeur dont la volonté passive n'est plus qu'émotion. Les propres symboles de son rêve émergent au rythme de la Musique et se fondent avec les images sonores. Quelquefois même, s'il ne s'est pas absolument abandonné à la suggestion, ces images de rêve suscitent quelque ébauche de concept qui égare l'audition : c'est son propre langage qu'il suit, s'éloignant au fur et à mesure de l'image initiale, et de la continuité de la Musique. A un certain moment, il se produit une rupture, comme si la conformité était trop éloignée entre son rêve et celui du poète; la musique recommence alors à l'impressionner. L'on voit bien la nécessité d'une attitude absolument passive du sujet permettant le transfert spontané et inconscient de l'affectivité de ses complexes, dont seule se manifeste à la Conscience la valeur émotionnelle, fondue dans l'harmonie.

Le terme de ces considérations est en somme la région extrême de notre cycle sensori-psycho-moteur : cette réaction motrice idéale que tend à faire naître la Musique, la

Danse. Elle est l'expression la plus parfaite et la plus équilibrée de la motricité. Son harmonieuse coordination physiologique est inséparable de sa pureté plastique : elle est l'Apothéose du Mouvement harmonieux, ample et large. La simplicité, la spontanéité, la grâce féconde et l'eurythmie de notre danse classique nous reportent vers l'hellénisme le plus pur.

Là tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté.

CONCLUSIONS

Nous avons seulement indiqué cette réponse motrice idéale qu'est la danse : c'est le parachèvement de l'édifice musical bâti tout entier sur une base de vérité physiologique et psychologique qui en conditionne l'existence et l'esthétique. C'est la frise aux attitudes éternelles qui couronne le Parthénon.

Ainsi, dans ce dernier chapitre, et dans les chapitres précédents, nous nous sommes borné à tracer un schéma. Nous avons indiqué quelques-uns des problèmes psychologiques que soulève la Musique : pour certains d'entre eux, nous avons montré comment les théories psycho-pathologiques modernes, et en particulier une Psycho-analyse large, permettent de les éclairer. L'espace restreint dans lequel nous avons été contraint d'évoluer nous a mis dans l'obligation de parler un langage concis, presque « condensé », dont nous souhaiterions que le Symbolisme fût aisément déchiffrable. Il resterait bien d'autres faits à souligner, et ceux dont nous avons parlé mériteraient de plus longs et plus instructifs développements. Comme nous l'avons déjà signalé, ces quelques remarques sont surtout destinées à orienter un certain nombre de travaux futurs qui trouveront dans l'art musical de féconds sujets d'analyse.

Néanmoins, nous avons entrepris une étude d'ensemble, afin de coordonner le plus étroitement possible toutes ces questions inséparables : la genèse de l'inspiration musicale, le symbolisme et la construction musicale, et les réactions psychologiques inconscientes que suscite le langage musical extériorisé. Pour conserver l'harmonie et la cohésion de notre pensée, nous nous sommes efforcé de ne jamais perdre de vue ce fil conducteur irréversible qui nous a guidé depuis l'apport sensoriel chez le poète, jusqu'à la réaction motrice chez l'auditeur. Ainsi, toutes les questions qui auraient pu paraître accessoires se sont à chaque instant trouvées rattachées à cette évolution, reprenant ainsi leur véritable valeur.

La coïncidence du problème musical et du problème psychologique nous a conduit à tirer un certain nombre de conclusions qui sont absolument applicables à la Psychologie générale, c'est-à-dire normale et pathologique. Et en particulier, elle met en valeur cette énorme question du Symbolisme que l'Ecole Freudienne nous montre d'un point de vue particulier, mais qui embrasse en réalité toute l'étendue des faits psychiques. Nous revenons donc à la conception la plus large du Symbole que la Psychanalyse avait restreint. Le Symbole manifeste la nécessité de la représentation imagée de toute opération mentale; il est, en somme, la représentation à la Conscience d'éléments inconscients (ce qui ne veut pas dire forcément qu'il représente l'abstrait par le concret). Il faut éliminer cette dernière conception qui entraîne fatalement — Jones n'y a pas échappé — à considérer des « idées concrètes » et des « idées abstraites ». Le cerveau ne crée pas, évidemment, la Pensée ni les Sentiments : il nous donne la connaissance d'un certain nombre de solutions, sous une forme imagée, mais l'élaboration du problème qui les crée demeure proprement inconscient. De cette manière, il évite à notre Conscience d'être submergée par la Mémoire. Les solutions que l'Inconscient soumet à la Conscience n'apparaissent jamais sous une forme directement conceptuelle : le phénomène dit « de pensée pure » semble ne pas pouvoir exister,

pas plus d'ailleurs que l'affectivité à l'état pur. Pensée et Affectivité doivent nécessairement, pour devenir conscients, se fixer sur un élément de représentation qui est l'image au sens où nous l'avons définie : une figuration non pas seulement visuelle, mais aussi auditive, tactile, olfactive, coenesthésique. Cette image est un symbole : en effet, du fait de la *condensation* des données dont elle est constituée, elle est commode à manier par la Conscience; sa signification est claire, facilement déchiffrable même si son contenu est abondant et riche. La Psychanalyse avait surtout retenu ce que le terme de « symbole » a d'hermétique dans la conception populaire. Et tel quel, ce mot, avec cette signification restreinte, s'applique merveilleusement à la représentation imagée des complexes inconscients du névrosé. Ici le terme d'Inconscient est aussi pris dans le sens spécial où l'entend l'Ecole Freudienne, c'est-à-dire non pas « subconscient » ou « préconscient », mais bien « incapable de conscience ». Ce qui caractérise le symbole chez le névrosé (ou dans un certain nombre de rêves), c'est, outre le transfert qui a conditionné sa genèse, sa signification indéchiffrable.

Nous avons vu que l'affectivité ne pouvait pas se manifester dans sa forme pure, mais, au contraire, qu'elle tend à se fixer immédiatement sur une réaction physiologique normale ou sur une crainte légitime de la vie courante, en leur conférant une valeur spéciale. Nous avons cité, en particulier, l'exemple de cette douleur morale, si fréquente en Pathologie mentale, qu'est l'Angoisse. Elle est conditionnée par une affectivité qui se déplace d'un complexe inconscient, pour se porter sur la réaction physiologique de la peur, créant un état nouveau qui est l'exagération de ce phénomène normal. Et encore, l'Angoisse est la plus vague et la moins systématisée des douleurs morales : l'obsession, la phobie, d'ailleurs toujours accompagnées d'une certaine angoisse diffuse, sont, bien davantage encore, le fait d'une affectivité, fixée sur un élément de représentation plus net que la sensation un peu vague de la peur. Il en est de même du plaisir qui ne se con-

çoit pas à l'état pur, mais, au contraire, se porte sur une satisfaction normale pour créer la jouissance. Les échanges plaisir-douleur, auxquels on peut, en définitive, réduire la vie affective, sont conditionnés par les réactions du milieu extérieur dont l'individu s'efforce de modifier l'équilibre à son profit. Le principe consonance-dissonance montre bien justement cette base tangible, appartenant au monde extérieur, du plaisir et de la douleur, qui ne peuvent se concevoir à l'état pur dans le monde psychique. Le schizoïde, qui tend à réaliser, en somme, dans son autisme intérieur le calme affectif parfait, est obligé de se détacher totalement de la réalité sociale. Mais, du même coup, c'est la déchéance de sa pensée détachée du réel.

Pour la Pensée, s'affirme aussi la nécessité, à un moment donné, d'une représentation symbolique imagée; toujours pour la même raison que la conscience ne peut prendre connaissance de cette Pensée que sous une forme représentative sensorielle. La forme conceptuelle de l'Idée, qui est en somme cette idée adaptée au langage verbal, au langage écrit, est le fait de l'élaboration secondaire d'une Pensée qui existait déjà à l'état symbolique; cette forme symbolique correspond à la genèse inconsciente de la Pensée. Ce n'en est pas encore la forme parfaite, mais un des aspects primitifs pleins d'un devenir fécond. Cette image symbolique n'est pas unique pendant le cours de l'idéation. Il en apparaît au contraire un nombre extrêmement grand, dont toutes ne sont pas aussi fécondes. Plus tard, quand l'Idée aura complètement mûri (et c'est à ce moment seulement qu'elle sera), la forme conceptuelle apparaîtra conditionnée par les exigences du langage extériorisé et de la réalité sociale. Et cette forme dite « conceptuelle » sera encore une forme représentative : celle du langage courant. Nous avons déjà insisté sur le fait que la Conscience ne jouit nullement du privilège de construire de toutes pièces la Pensée. Cette construction est, au contraire, presque spécifiquement inconsciente : la Conscience n'en perçoit qu'un certain nombre d'étapes et finalement le résul-

tat, sous une forme imagée. Nous avons aussi parlé de cette sorte d'allure rythmique de l'attention, que nous avons retrouvée au cours de l'élaboration musicale : ce rythme comporte, en somme, le retour périodique de certaines pauses qui constituent une sorte de ralentissement dans l'activité psychique de l'Idéation. C'est précisément à ce moment que se manifeste l'image symbolique; elle n'est pas elle-même l'élaboration constructive, elle marque, au contraire, la trace de la pensée stationnaire, dont la Conscience peut alors prendre la connaissance. L'élaboration peut avoir de son côté un mouvement parfaitement homogène : mais il nous échappe dans sa totalité. Nous n'en percevons que certaines périodes; la Conscience se voit précisément dans la nécessité d'imposer des phases de repos à cette évolution, pour en prendre la représentation imagée sans laquelle la pensée lui échapperait, et demeurerait inconsciente. La représentation symbolique témoigne bien d'un ralentissement de l'activité psychique, comme l'a mis en évidence l'Ecole Freudienne, mais ce ralentissement se manifeste même au cours de l'élaboration la plus logique et la plus constructive; il n'est pas seulement l'apanage du sommeil, de la fatigue, ou de l'asthénie psychique. La Pensée n'est pas élaborée d'une façon aussi spontanée que pourrait le laisser croire la lecture d'une œuvre philosophique bien coordonnée. L'auteur n'a pas écrit son livre d'un seul coup et « de chic ». Sa pensée résulte d'opérations fragmentaires, de retouches et de méditations portant sur « les conséquences les plus fines ». Nous avons insisté justement sur la rêverie du poète qui n'est pas (pas plus que certains rêves cohérents, sinon dans leur contenu manifeste, tout au moins dans leur contenu latent) une attitude mentale, pauvre et stérile. C'est, au contraire, une réflexion riche et inconsciemment coordonnée qui donnera naissance à des images sélectionnées. La Conscience n'abandonne jamais sa faculté de voir et d'entendre cette constante comédie du Monde Intérieur. L'apparition symbolique imagée de la Pensée précède cette sorte de conversation intérieure que l'in-

dividu pensant s'adresse à lui-même. Pendant que la Conscience fait le bilan de ses nouvelles acquisitions, en les confrontant avec le Réel, la Pensée poursuit inconsciemment son évolution. En somme, aussi paradoxal que cela puisse le paraître, nous pensons surtout inconsciemment, de même que nous marchons sans être obligés de décomposer tous les gestes si complexes, toutes les contractions musculaires qui nous permettent de progresser.

Aussi voit-on la nécessité d'élargir la notion du Symbole dont la Psychanalyse nous montre seulement quelques images déformées par la Censure morale du névrosé. Pour l'Ecole Freudienne, le Symbole devient le fait d'un conflit entre la Censure et des tendances érotiques généralement incestueuses : ce Symbolisme est surtout effectif; c'est un langage riche quelquefois par sa complexité, mais généralement stérile. Et pourtant on ne peut pas dire qu'il représente, tout au moins pour l'individu qui l'a créé, un déchet de l'activité psychique : il représente, au contraire, un concept auquel cet individu s'attache avec un intérêt exagéré pour se dérober à des complexes inconscients qu'il évite de toutes ses forces d'envisager. Le rêve, qui est une production surtout symbolique, est plus perfectionné que la névrose : certaines idées y sont évoquées, parfois même sous une forme conceptuelle, mais ce sont surtout des idées simples. La forme symbolique de l'Idée est en somme l'Idée à l'état naissant, et encore détachée du réel. Les symboles musicaux mettent bien ce fait en valeur, et la Musique exprime une Pensée demeurant à ce stade.

Maintenant, si nous envisageons cette question qu'a posée Jones : le Symbole contient-il l'Idée ? nous dirons que, en réalité, la question ne se pose pas. Tout dépend de l'Idée. Si elle est élémentaire, elle peut être parfaitement contenue dans le Symbole. Il en est ainsi de la plupart des Symboles étudiés par l'Ecole Freudienne, qui sont bien souvent des images en rapport avec la vie sexuelle. Si, au contraire, l'Idée est plus complexe, nous pourrions répondre catégoriquement

qu'elle n'est pas contenue dans le Symbole. Celui-ci en représente un élément, un aspect à un moment donné, qui est en réalité un concept ancien. Mais, en fait, la Pensée nouvelle n'existe pas encore à ce stade : seuls existent à ce moment ces concepts élémentaires anciens, devenus Symboles, dont la pensée, actuellement en évolution, exprimera, lorsqu'elle aura acquis sa forme la plus parfaite, les oppositions conceptuelles. Sa forme conceptuelle définitive empruntera la forme imagée d'un autre élément de représentation (constitué lui aussi de symboles, mais d'autres symboles) : le langage verbal.

Par conséquent, la représentation symbolique témoigne d'une sorte de ralentissement de l'activité psychique consciente correspondant en réalité à une activité psychique inconsciente. Elle est la représentation à la Conscience de ce qui était encore inconscient à l'instant précédent.

Il nous semble donc que cette étude de la Musique était intéressante à envisager : si la Musique nous donne des images de rêve très pures, les thèmes, elle ne vaut, en réalité, que par leur développement et leur opposition. Il en est de même du symbolisme de la pensée : l'image en elle-même n'est pas grand'chose : elle apparaît chez chacun ; la pensée ne vaudra que par l'assemblage savant de ces images sélectionnées. Mais de même que pendant tout le cours de l'élaboration musicale, le thème se manifeste à chaque instant, de même les images scandent le rythme de la pensée d'une manière constante. La genèse de la Musique et celle du Symbolisme doivent être envisagées comme un mode de prise de contact de la Conscience avec l'Inconscient : c'est une sorte d'adaptation de ces données inconscientes apparues à la Conscience sous une forme sensorielle, à la réaction motrice. La représentation symbolique exprime des données psychiques, encore à l'état naissant et détachées du réel. Si l'on analyse les images qui la constituent, on voit qu'elles se résolvent en définitive à des souvenirs qui peuvent être lointains et remonter même à la prime jeunesse. En effet, la Pensée actuelle peut

être une innovation pour la Conscience : et en cela elle exprime, non des faits nouveaux en eux-mêmes, mais des différences qui caractérisent ces faits par rapport à des acquisitions de la Mémoire, et par rapport à la réalité morale ou sociale momentanée. Ainsi la Pensée paraît vraiment originale du fait de l'opposition qu'elle peut présenter avec des notions courantes que la Mémoire s'est assimilées depuis longtemps. Dans sa forme définitive, la Pensée qui innove comporte surtout des différences conceptuelles issues de sa confrontation avec le Réel, ou avec des images-souvenirs personnelles. C'est en cela que, sous cette forme conceptuelle, elle s'oppose à la forme symbolique qui l'a précédée et qui avait plutôt pour fonction de soumettre à la Conscience des données familières. Le Symbole représente une idée à laquelle le psychisme porte l'intérêt le plus ancien. Si les Symboles, comme le dit Jones, « représentent des idées du Moi et des parents de sang les plus proches, ou bien les phénomènes de la naissance, de l'Amour et de la Mort », c'est que ces idées, qui intéressent en somme le vouloir-vivre tout entier, sont les plus essentielles de l'humanité : les idées du Moi et des parents dominant tout le psychisme de l'enfant; la naissance, l'Amour et la Mort, celui de l'adulte. Ces idées sont les seules qu'ait à utiliser l'homme courant : voilà pourquoi elles se trouvent contenues dans les symboles populaires, qui les représentent exclusivement. Et c'est surtout à ces symboles que Jones fait allusion dans son texte. Dans le psychisme de l'homme supérieur, ces idées élémentaires sont encore présentes. Mais il est bien évident aussi que la Pensée créatrice la plus noble peut concevoir autre chose que ces notions courantes; même dans sa forme symbolique préconceptuelle, les images les plus fécondes qui la constituent ne se rapportent pas forcément à ces inexorables nécessités de l'existence. Si on les y rencontre encore, c'est que justement la Pensée, dans sa forme définitive, marquera une opposition ou même une insurrection contre ces images journalières.

On s'explique ainsi que l'on ait pu reconnaître, dans la

figuration symbolique, le fait d'une « insuffisance aperceptive ». Le Symbole exprime, en effet, les ressemblances plus que les différences, à l'inverse de la Pensée actuelle dans sa forme conceptuelle. On s'explique aussi l'opposition énorme entre le psychisme du primitif qui note surtout les ressemblances et dont l'activité intellectuelle est surtout imitative, et le psychisme du civilisé dont l'esprit de finesse cherche surtout la réaction de sa pensée sur les données familières; de cette façon, il perfectionne constamment cette pensée en notant à chaque instant les conséquences les plus fines qui naissent de leur opposition. Nous n'irons pas jusqu'à dire que le primitif ait une activité psychique uniquement symbolique : celle-ci nous paraît symbolique à nous, civilisés, parce que nous avons abandonné, depuis longtemps, ses concepts. Même pour le primitif, la Pensée représente, non pas un symbole de la vérité, mais la seule vérité possible. La connaissance symbolique imagée demeure encore la seule forme de vérité acceptable pour la Conscience tant que l'Idée n'a pas encore acquis son parfait développement. L'idée n'abandonnera sa représentation symbolique pour revêtir une forme conceptuelle, qu'au moment de son développement le plus parfait. La représentation symbolique n'aura été pendant son évolution qu'une phase préparatoire où la confrontation d'images-souvenirs avec le réel fera abandonner par la Conscience ce que ces souvenirs pouvaient encore avoir de conceptuel, pour déplacer cette valeur conceptuelle sur le résultat de sa nouvelle acquisition : cette nouvelle acquisition paraît à la Conscience comme l'expression même de la vérité, et les concepts anciens sont abandonnés à titre de symboles. L'évocation ultérieure d'une autre image-souvenir pourra suffire à ruiner une partie de l'évolution de la pensée nouvelle : l'idée devra donc se porter sur d'autres images qui l'orienteront d'une façon différente.

La notion du Symbolisme de la Névrose est donc différente, à certains point de vue, du Symbolisme de la Pensée créatrice actuelle, mais aussi de celui du Psychisme primitif.

Il est impossible, en effet, d'assimiler totalement le primitif et le névrosé. Leur attitude vis-à-vis de leurs tendances affectives profondes est catégoriquement opposée. La présentation du Psychisme inconscient du névrosé à sa Conscience se fait à la manière d'un compromis : grâce à un déplacement de l'affectivité du complexe inconscient (incapable de Conscience) sur un complexe plus bénin. Le transfert affectif déforme donc à la manière d'un vice de réfraction ces images de l'Inconscient. Le Symbole représente encore pour lui ce que nous disions tout à l'heure du Symbolisme de la pensée courante : une idée à laquelle le Psychisme porte l'intérêt le plus ancien. Mais cette idée résulte de l'attitude que le névrosé prend vis-à-vis de son Inconscient, qu'il a pu entrevoir à la manière d'un éclair au moment de son initiation sexuelle, mais qu'il s'efforce depuis de vouloir ignorer : la Censure se charge précisément de déguiser pour la Conscience tout ce qui pourrait lui faire entrevoir de nouveau les complexes profonds. L'Idéation peut être troublée chez le névrosé du fait de l'introduction, parmi les images du psychisme reliées entre elles par la logique courante (principe de réalité), d'images « étrangères » qui resteront éternellement symboliques et indéchiffrables pour la Conscience. Nous avons retrouvé dans le style musical de Schumann ces éléments « étrangers » en rapport avec le complexe inconscient. Ils viennent, en somme, se superposer à l'idéation tout en demeurant inutilisables par elle : cette impression d'étrangeté qu'ils donnent est tout à fait comparable à celle que ressent le psychasthénique vis-à-vis de ses obsessions ou de ses phobies, qui paraissent tout à fait étrangères à lui ; ils témoignent de son propre Inconscient dont il ne peut jamais avoir la Conscience. L'étude du Symbolisme musical, dans sa plus grande généralité, nous a montré le fonds commun de tendances affectives brutales, mais pas forcément morbides qui subsistent dans l'Inconscient d'un Wagner. Ces tendances sont exprimées *directement* (sans que le transfert intervienne beaucoup) dans son style musical d'une manière spontanée :

la représentation symbolique les figure d'une manière claire, sans chercher à les déguiser. Chez Schumann, il n'en est plus de même : l'affectivité qui s'était fixée dans son Inconscient sur le complexe incestueux est déplacée sur d'autres complexes moins choquants pour la Conscience. Ainsi, s'extériorise-t-elle tout en demeurant masquée.

La déformation du Symbolisme chez le névrosé provient, en réalité, du bouleversement de son Inconscient. La réaction de la Conscience, vis-à-vis des éléments inconscients qui veulent être exprimés, varie essentiellement pour chacun d'eux. Les idées ou les sentiments qui ont été adoptés depuis longtemps par l'individu revêtiront précisément cette forme symbolique d'un maniement commode, dans l'Idéation. Le Symbole représente donc, au point de vue ontogénique comme au point de vue phylogénique, un mode de conception ancien. Le rêveur ou le névrosé ne sont plus capables momentanément d'assembler les images symboliques conformément au principe de la réalité : celles-ci s'organisent alors d'une manière plus spontanée et conformément au principe de plaisir qui exige, brutalement la réalisation de tendances affectives inconscientes. La logique du rêve ou de la névrose est le résultat du transfert affectif nécessité par la Censure qui cherche à masquer le désir tout en lui permettant de se réaliser. On voit donc que si un certain nombre de propriétés communes sont décelables au symbolisme surtout affectif du rêve et de la névrose, et à celui de l'évocation logique des souvenirs constituant la forme primitive de la Pensée, ces deux phénomènes diffèrent sensiblement par certains points : et surtout par le contenu de ces images symboliques qui représentent néanmoins, dans les deux cas, des éléments inconscients.

Au point de vue phylogénique, la Pensée qui témoigne du développement de la Science ou de la Religion se fait, en somme, par étapes : l'étape actuelle est la forme conceptuelle qui semble le seul aspect possible de la vérité, l'étape antérieure devenant à ce moment un symbole *représentant*, mais

n'expliquant pas la vérité. L'évolution de la connaissance se fait donc par opposition conceptuelle d'une vérité ancienne devenue symbole, et de la vérité actuelle.

Au point de vue ontogénique, il en est absolument de même : l'individu accepte, au fur et à mesure que sa mémoire s'enrichit, des concepts qu'il considère comme absolument vrais. Et puis sa connaissance progresse : ce concept ancien devient un symbole, et sa Pensée nouvelle acquiert une forme conceptuelle (qui la prépare à l'expression verbale) qui l'oppose aux concepts anciens devenus images symboliques. D'ailleurs, cette théorie du Symbolisme doit nous laisser bien sceptiques sur la valeur de la Connaissance humaine qui ne s'affranchit d'un Symbole que pour en adopter un autre ! La vérité absolue, où est-elle par rapport à la vérité actuelle ?

Le Symbolisme de la Psychologie normale et celui de la Psychologie pathologique ne peuvent pas coïncider totalement : ils représentent des éléments différents. L'un parle de l'affectivité qui est un sous-produit inutilisable. L'autre s'adresse à la Pensée réelle, logique et pragmatique. Dans la pratique, tous deux se fondent et leur association crée ce spectacle complexe et inégal qui se joue dans le monde intérieur. La Musique nous donne justement l'image de ce spectacle : car dans sa forme la plus noble, elle est encore entachée de tendances affectives brutales et profondes. Quoiqu'il en soit, le Symbolisme représente un procédé absolument individuel qui a seulement quelques images communes avec le Symbolisme des croyances populaires.

L'art musical de Schumann représente, mieux que tout autre, ce drame personnel, inégal et complexe : la pensée la plus solide y voisine avec les créations les plus morbides de l'affectivité. Nous pensons avoir assez insisté sur la conception que l'on doit avoir des complexes inconscients, pour que l'on ne nous accuse pas d'avoir uniquement décelé, dans l'œuvre exquise de Schumann, le fait de la névrose. Mais c'est elle qui crée une bonne part de la douleur morale in-

tense et déprimante éparse dans l'œuvre. C'est elle la « plainte impossible à guérir » dont parle Samain, et l'on voit pourquoi elle est inguérissable. Cette angoisse sublimée devient encore pour notre âme un élément de jouissance, car Schumann a su la parer d'une émouvante et délicate mélancolie, pour l'envisager lui-même moins douloureusement.

Vu : *Le Doyen*,
C. SIGALAS.

VU, BON A IMPRIMER :
Le Président,
P. MAURIAC.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Bordeaux, le 12 décembre 1932.
Le Recteur de l'Académie,

A. TERRACHER.

BIBLIOGRAPHIE

- ADLER. — Der aggressionstriebe im Leben und die Neurose. *Forts. der med.*, 1907-1908.
- Le tempérament nerveux. Payot, Paris, 1926.
- AMIOT (missionnaire à Pékin). — Mémoire sur la musique des Chinois tant ancienne que moderne. T. VI des Mémoires concernant les Chinois, Paris, 1779.
- AMSLER (Dr). — La Psychologie des tuberculeux de la littérature contemporaine. Bruel, Angers, 1928.
- ANCHERSEN. — Quo. modo musica in corpore agit et vires exercet — Copenhague.
- BACHOFEN. — Versuch uber die gräbersymbolie der Alten. Alcan.
- BASCH (Victor). — Schumann. Alcan, 1926.
- La vie douloureuse de Schumann. Alcan, 1928.
- BAZAILLAS. — Musique et Inconscience. Paris, Alcan, 1908.
- Thèse doctorat ès lettres. Paris, 1904.
- De la signification métaphysique de la musique d'après Schopenhauer. Alcan.
- BAUDOIN. — Psychanalyse de l'art. Alcan, 1929.
- Le symbole chez Verhaeren. Institut international de psychagogie et de psychothérapie. Genève, 1924.
- BENASSIS (Dr). — La Folie de Schumann. *Rev. thérap. des alcaloïdes*, juin-juillet 1931.
- BERGMANS. — La Musique et les Musiciens, Paris, Fischbacher.
- BERGSON. — Essai sur les données immédiates de la conscience.
- Matière et Mémoire. Alcan.
- BIERRE DE BOISMONT. — De la musique dans les asiles d'aliénés et les concerts de la Jenavra et de Quatre-Mares. *Ann. médi-psych.*, Paris, 1860.
- BINET. — Audition colorée. *Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} oct. 1892.
- BINET et COURTIER. — Influence de la musique sur la respiration, le cœur et la circulation capillaire. *Année psychol.*, 1896, p. 104 à 126.

- BLOCC (Paul). — L'amusie. *Revue générale. Gaz. hebd. de méd. et de chir.*, 25 févr. 1893, p. 86.
- BOS (Charles). — Les éléments affectifs du langage. *Rev. philosophique*, oct. 1900.
- BOYE (recteur de l'Université Fredericia). — De l'influence de la musique et du chant sur l'amélioration de l'homme, 1824.
- BROUSSEAU (Albert) et RAEDER (O.). — La Psychanalyse devant la neuro-psychiatrie américaine. *L'Encéphale*, 1922, p. 360.
- BÜCHNER. — Arbeit und Rythmus. 1902.
- BURTON. — Terminal Essay of the Arabian Wight. 1890.
- CAMPBELL. — Phallic Worship, 1887.
- CHANTAVOINE (Jean). — La jeunesse de Schumann, in *Musiciens et Poètes*, Paris.
- COLLING (Alfred). — Schumann (N. R. F.). Gallimard, Paris, 1931.
- COLLINS BAKER (Frans). — Un article de la *Revista musicale* de 1898, p. 216.
- COMBARIEU. — L'Expression objective en musique. *Rev. philos.*, févr. 1893, p. 124.
- La Musique, ses lois, son évolution.
- COX. — Mithology of the Aryan nations. 1870.
- DAHMS (Walther). — Schumann. Berlin, 1922.
- DARWIN. — L'Expression des émotions.
- DAURIAC (L.). — Essai sur l'esprit musical. 1904.
- L'hypnotisme et la psychologie musicale. *Rev. philos.*, oct. 1900.
- DELACROIX. — Psychologie de l'art. Alcan, 1921.
- DELAGE (Yves). — Le rêve, étude psychologique, philosophique et littéraire. Paris, L'homme, 1920.
- DESBIENS. — Le symbolisme verbal et l'exercice de la pensée. *Rev. philos.*, mai-juin 1932.
- DESTOUCHES (Dr). — La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels. Paris, 1899.
- DIETRICH. — Mutter Erde, 2^e éd., 1913.
- DROMARD. — Les transpositions sensorielles dans le langage littéraire. *Journ. de Psychol.*, nov.-déc. 1908, p. 492.

- DROMARD. — Autokinétismes de l'exécution musicale; étude sur un cas d'amnésie fonctionnelle intermittente. Soc. de psychol., 5 juin 1908; in *Journ. de Psychol. normale et pathol.*, sept.-oct. 1908, p. 453.
- DULAURE. — Des divinités génératrices, 1805.
- DUPRÉ et NATHAN. — Le langage musical. Paris, Alcan, 1913.
- Circularisme et génie musical. Congrès de Genève-Lausanne, 1907.
- Le langage musical et ses troubles pathologiques. Congrès de Lisbonne, 1906.
- DU PREL (Carl). — Oneirokritiken; der Traum vom standpunkte der transcend. Idealismus. *Deutsche Vierteljahrsschrift*, II, Stuttgart, 1869.
- Psychologie der Lyrik, Leipzig, 1880.
- Die philosophie der mystik. Leipzig, 1887.
- Künstliche träume. *Monatsschrift « Sphinx »*, juillet 1889.
- EBERHARD HENSCHEN (Dr Salomon). — Klinische und anatomische Beiträge zur Pathologie der gehirns. Fünfter Theil (uber aphasia, amusia und akalkulia, 1921).
- EDGREN. — Amusia. *Deutsche archiv für Nervenheilkunde*, 1894, VI, fon 1 et 2.
- FABER. — Origin of Pagan Idolatry. 1816.
- FANIN. — Secret museum of Naples (trad. anglaise, 1873).
- FAVRE. — La musique des couleurs. 1900.
- FERGUSSON. — Tree and serpent worship. 1873.
- FERRAND. — Essai physiologique sur la musique. *Bull. de l'Acad. de Méd.*, 1895, t. XXXII, p. 2825.
- FÉRÉ. — Des effets d'un même son suivant l'état du sujet. *Sociologie-Biologie*, 1902, p. 1235.
- Effets physiologiques des interruptions des excitations auditives. *Sociol.-Biol.*, 1902, p. 1301.
- Note sur la fatigue par les sons suivant la hauteur. *Sociol.-Biol.*, 1902, p. 1340.
- La fatigue par les excitations auditives. *Sociol.-Biol.*, 1891, p. 749.
- FERRARI (Dr G. C.). — Am caso rarissimo di suggestione musicale. *Revista musicale*, 1896, p. 186.

- FERRERO. — Les lois psychologiques du symbolisme, 1895.
- FLOURNOY. — Symbolisme en psychopathologie; quelques remarques sur le symbolisme dans l'hystérie. *Arch. de psychol.*, 1919.
- FORLONG. — The river of life, 1883.
- FREIMAUD. — Okkultismus und sexualität.
- FREUD. — Studien über Hysterie. *Neurol. Centralbl.*, 1893.
- Die Traumdeutung. 3^e éd. Deuticke, 1911.
 - L'Inconscient. *Int. Zeits. f. Artzl. Psychoan.*, 1915.
 - Introduction à la Psychoanalyse. Payot, 1922.
 - Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. Gallimard, Paris, 1927.
 - Totem et Tabou. Payot, 1924.
- Les Grands Maîtres de la musique. — Préface de Camille Saint-Saëns. Paris, Pierre Lafitte.
- GANCHE (Edouard). — Frédéric Chopin; sa vie et ses œuvres. *Mercurie de France*, Paris.
- GERMAIN. — La Musique et la Psychoanalyse. *Rev. franç. de psychoanalyse*, avril 1928.
- GEVAERT. — Nouveau traité d'instrumentation.
- GUIBAUD. — Contribution à l'étude expérimentale de l'influence de la Musique sur la circulation et la respiration. Thèse Bordeaux, 1898.
- GUIBIER. — De la possibilité d'une action thérapeutique de la musique. Thèse Paris, 1904.
- HARGRAVE JENNINGS. — The Rosicrucians. 1887.
- HERMANN. — Xenologie des Saeming. 1905.
- HERVEY DE SAINT-DENIS. — Les Rêves et le moyen de les diriger. Paris, 1867.
- HESNARD. — La loi du Symbolisme en psychiatrie générale. *L'Encéphale*, 1921, p. 579.
- La Psychoanalyse (théorie sexuelle de Freud). Libr. Stock.
 - L'Individu et le sexe (psychologie du narcissisme). Stock, 1921.
 - La relativité de la conscience de soi. Alcan, 1923.
 - Les psychoses et les frontières de la folie. Flammarion, 1924.

- HESNARD. — L'Inconscient. Biblioth. de Psychologie expérimentale
Octave Doin.
La vie et la mort des instincts. Stock, 1927.
- INDY (Vincent d'). — Cours de composition musicale. Durand, Paris, 1912.
- INGEGNIEROS (Dr). — Psichofisiologia del lenguaje musical. *Semana medica*, Buenos-Ayres, 16 nov. 1903.
— Le langage musical et ses troubles hystériques, 1907.
— *Iconographie de la Salpêtrière*, 1907.
- INNAM. — Ancient Pagan and Modern christian Symbolism, 2^e éd., 1874.
— Ancient Faiths embodied in Ancient Names. 1886.
- JAELL (Mme Marie). — La Musique et les lois de la Psychophysiology. 1896.
- JANET. — Névroses et idées fixes. Alcan, 1898, 2 vol.
— Les Obsessions et la Psychasthénie. Alcan, 1903, 2 vol.
— Les Névroses. Flammarion, 1905.
— De l'Angoisse à l'Extase. Alcan, Paris, 1926.
- JONES (Ernest). — Le Problème d'Hamlet et le complexe d'Œdipe. *Amer Journ. of Psychol.*, janv. 1910.
— Traité théorique et pratique de Psychanalyse. Payot.
- JUNG. — L'Analyse des rêves. *Année psychol.*, XV.
— La Psychanalyse. Rapport au Congrès intern. de Londres, 1913.
— La structure de l'Inconscient. *Arch. de Psych.*, 1916.
— Sur la psychologie du processus inconscient. 2^e éd., Rascher, Zurich. 1919.
- KANT. — Critique de la raison pure.
- KING. — The gnostics and their Remains. 1864.
- KOSOD. — Influence de la musique sur l'espèce humaine. — Copenhague.
- KUFFERATH (Maurice). — Musiciens et Philosophes. Paris, Alcan. 1899.
- LAËNNEC (Dr Th.-Ambr.). — Etude sur quelques aperçus nouveaux relatifs à la théorie physiologique de la musique. Nantes, 1872.

- LALO (Ch.). — Esquisse d'une critique musicale scientifique.
- LANDORMY (P.). — La logique du discours musical. *Rev. philosoph.*, août 1904.
- LANG. — Mythes; cultes et religions. Alcan.
- LANGDEN BROWN (W.). — La Pathologie générale du système nerveux sympathique. *L'Encéphale*, 1922, p. 473.
- LAVIGNAC. — La Musique et les musiciens.
— Grande Encyclopédie musicale.
— Voyage artistique à Bayreuth. Paris, Ch. Delagrave.
- LE BON (A.). — La renaissance de la magie. Paris.
- LEGGE. — Music and musical faculty in insanity. *The Journal of Mental Sciences*, 1894, p. 368.
- LÉPINE (J.). — Troubles mentaux de guerre. Masson, 1917.
- LEROY (Bernard). — A propos de quelques rêves symboliques. *Journ. Psych. norm. et path.*, mai 1908.
- LÉVY-BRUHL. — La mentalité primitive. Alcan, 1922.
- LIPPS. — Der Begriff des Unbeurtheilten in der Psychologie. Communication faite au III^e Congrès international de psychologie, Munich, 1897.
- LITZMANN. — Clara Schumann. Leipzig, 1903.
- LOMBROSO. — Un article de la *Rivista musicale* de 1898, p. 526.
— Hypnotisme et spiritisme. Flammarion.
- LUSTRIZKI. — Contribution à l'étude du centre musical. Soc. de Psych. de Saint-Pétersbourg, 24 mars 1907.
- MAC MASTER. — La folie de Schumann. Paris, Maloine.
- MAEDER. — Die Symbolik in der Legenden, Märchen, Gebräuchen und Träumen. *Psych. Neur. Woch.*, X.
- MAUCLAIR. — Schumann; les musiciens célèbres. Paris.
— La religion de la musique. Paris, Fischbacher.
- MAURIAC (Dr Pierre). — Aux confins de la médecine. Grasset, 1926.
— Nouvelles rencontres. Grasset, 1930.
- MAURICE (Emmanuel). — La Danse grecque antique.
- MAURY. — Analogies des phénomènes du rêve et de l'aliénation mentale. *Ann. méd.-psych.*, 1853, V, VI.
De certains faits observés dans les rêves. *Ann. méd.-psych.*, 1857, t. III.
— Le sommeil et les rêves. Paris, 1878.

- MARQUET (M.-F.-N.). — Nouvelle méthode facile et curieuse pour connaître le pouls par les notes de la musique. Amsterdam, 1769.
- MARINESCO. — Der Amusies. *Sem. médic.*, 1^{er} févr. 1905.
- MECHELIN. — De usu musices morali. Helsingfors.
- MOOR. — Hindu Pantheon, 1810.
- MÖBIUS. — Ueber R. Schumann Krankheit. Halle, 1906.
- MOREAU. — Valeur du langage symbolique normal et pathologique. Thèse Bordeaux, 1929.
- MOURGUE (R.). — Aphasie et psychologie de la pensée. *Encéphale*, déc. 1920, janv.-févr. 1921.
- NATHAN. — Manuel élémentaire de psychiatrie. Masson, 1930.
- NAVILLE (F.). — Mémoires d'un médecin aphasique (auto-observation et notes psychologiques du Docteur Saloz père, de Genève, atteint d'aphasie totale suivie de guérison. *Arch. de psychol.*, mai 1908.
- PAPE. — De medicatione per musicam. Stockholm.
- PARKER (C.-H.). — Le système nerveux élémentaire. Lippincott.
- PASCAL (Dr). — Les maladies mentales de Robert Schumann. *Journ. psych. norm. et path.*, mars-avril 1908.
- PAULHAN. — La fonction de la mémoire et le souvenir affectif.
— Les phénomènes affectifs et les lois de leur apparition. 2^e éd., Alcan.
- PATRIZI (Prof. M. L.). — Primi esperimenti intorno all influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello del nomo. *Rivista Musicale*, 1876, p. 275.
- PAYNE (Knight). — A Discourse on the Worship of Priapus, 1876.
— The symbolic language of ancient art and Mythology.
- PIÉRON. — Psychologie expérimentale. Armand Colin.
— De la dualité fondamentale des processus associatifs et affectifs. *Soc. méd. psychol.*, 31 mai 1920.
- PITROU (Robert). — La vie intérieure de Robert Schumann. Henri Laurens, Paris.
- PLAZY (Dr Maurice). — La Parapsychose poétique. Thèse Bordeaux, 1930.
- PORET et HESNARD. — Psychiatrie de guerre. Alcan.

- RANK (Otto). — Die Symbolsdichtung in Wecktraum und ihre Wiederkehr mytischen Denken. *Fahr. f. Psychoan.*, IV, 1912.
- RANK et SACHS. — Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften.
- RÉGIS. — Précis de psychiatrie. 5e éd., Doin.
- RÉGIS et HESNARD. — La psychoanalyse des névroses et des psychoses. Alcan, 1914 et 1922.
- Revue Musicale* (Numéro spécial du 1^{er} oct. 1923) : Wagner et la France.
- RIBOT. — La Pensée symbolique. *Rev. philos.*, XI, 5, 1915.
- RICHEL. — Traité de métapsychique. Alcan, 1922.
- RICCA (S.). — Sur quelques expériences ergographiques chez des mélancoliques soumis à des excitations musicales. *Rivista di Psicologia applicata*, janv. 1909, p. 30.
- RIEMANN. — Les éléments d'esthétique musicale. 1 vol.
- ROCHAS (DE). — Les sentiments et la musique.
- ROMAIN ROLLAND. — Goethe et Beethoven. Ed. du Sablier, Paris.
- ROSIGNEUX. — Essai sur l'audition colorée et sa valeur esthétique. *Journ. de psych.*, mai-juin 1905, p. 193.
- SANTE DE SANCTIS. — Obsessioni ed impulsu musicali. *De Policlinico*, 1896, p. 62.
- Equivalenti musicali delli attachi epiletrichi attachi di canto. *Rivista quinidic. di Psichatria*, 1897.
- SCHLESINGER. — Geschichte des Symbols. 1912.
- SCHNEIDER (Louis) et MARÉCHAL (Marcel). — Schumann; sa vie et ses œuvres. Paris, 1905.
- SCHUMANN (Robert). — Lettres choisies de Robert Schumann, traduites de l'allemand par Mme Crémieux : 1^{er} recueil, 1909; 2^e recueil, 1912, libr. Fischbacher.
- Ecrits sur la musique et les musiciens, traduits par de Curzon. 2 vol., Paris, Fischbacher.
- SCHWEITZER (Albert). — Jean Sébastien Bach : le musicien-poète. Fischbacher.
- SILBERER. — Phantasie und Mythos. *Jahr. of Psychoan.*, 1910.
- Mantik und Psychoanalyse. *Centralb. f. Psychoan.*, II.
- SCHUBERT (G.-H. DE). — Die Symbolik des Traumes. 1840.

- SOKOLOV. — L'individuation colorée. *Rev. philos.*, juill. 1901, p. 36.
- SOURIAU. — La rêverie esthétique. Alcan, 1906.
- Théorie de l'Invention. Hachette, 1881.
- La suggestion dans l'art. Alcan, 1893.
- SPENCER. — Origines et fonctions de la musique. *Mind*, 1890, p. 449.
- STAERLAND WAKE. — The influence of the Phallic idea in the Religions of Antiquity. *Journ. of Anthropol.*, nos 1 et 2, 1870.
- Serpent worship. 1888.
- STEKEL. — Sprache des Traumes.
- STRICKER. — Le langage et la musique. 1885.
- TARCHANOFF. — Influence de la musique sur l'homme et les animaux. Congrès international de Rome, 1894.
- TOUCHE. — Aphasie; perte totale de la parole spontanée; conservation du chant; autopsie. *Rev. neurol.*, 15 mars 1900.
- THIBAUDET (A.). — Psychanalyse et critique. *Nouvelle Revue Française*, 1921.
- VASCHIDE et VURPAS. — Du coefficient sexuel de l'impulsion musicale. *Arch. neurol.*, n° 111, 1904.
- De l'excitation sexuelle de l'émotion musicale. *Arch. d'anthrop. criminelle*, mai 1904.
- VERDIER. — Sur quelques effets psychologiques de la musique. Contribution à l'étude des bases physiologiques de la musicothérapie. Thèse Toulouse, 1903.
- VOIVENEL (Dr). — Littérature et folie. Thèse Toulouse, 1903.
- VORBERG. — Museum eroticum napolitanum. Sect. « Bronzen ».
- VUILLERMOZ. — La vie amoureuse de Chopin. Flammarion, 1927.
- VULLIAUD. — Le Symbolisme du geste, *Soc. des Sc. anc.*, Paris, déc. 1911.
- WAKE and WESTROP. — Primitive Symbolism. 1885.
- WAINWRIGHT. — Music as therapeutic agent. *Dietetic and Hygien Gazette*, 1906, p. 12.
- WASIELEWSKI (Wilh.-Jos. von). — Robert Schumann, eine Biographie. 4 Aufl, Leipzig, 1906.
-

TABLE DES MATIERES

	Pages
INTRODUCTION	1
La vie de Schumann.	
CHAPITRE PREMIER. — <i>La Musique et le schéma du psychisme</i>	17
L'Inconscient. — Le dynamisme affectif. — La Conscience.	
— Le problème musical. — La mélodie, le thème, éléments symboliques. — La consonance. — La dissonance. — Le principe de plaisir. — Le principe de réalité.	
CHAPITRE II. — <i>La Musique et les conflits profonds</i>	48
La Musique exprime des sentiments simples. — Le cycle de la pensée musicale. — La sensibilité du musicien. — Le sentiment de l'amour et le sentiment du triomphe. — Les complexes sexuels. — <i>Parsifal</i> et <i>Faust</i> . — La sublimation. — La Musique dans la société primitive.	
CHAPITRE III. — <i>Le Symbolisme musical</i>	76
L'extériorisation des conflits profonds. — Les sentiments refoulés. — Notions d'un symbolisme applicable à la psychologie générale. — Le langage musical et le langage intérieur. — La construction musicale et l'évolution de la pensée. — La rêverie. — Les amusies.	
CHAPITRE IV. — <i>Musique et Rêve</i>	113
Le rêve en général et le rêve chez le musicien. — La Musique est la réalisation d'un désir. — Condensation, transposition, dramatisation, élaboration secondaire. — L'angoisse en Musique et le cauchemar. — Les derniers chants et le déclin de Schumann.	
CHAPITRE V. — <i>La Suggestion musicale</i>	138
La suggestion affective. — Les deux modes de suggestion musicale. — L'identification. — Le complexe paternel. — Le complexe maternel. — La toute-puissance du rythme. — La réponse motrice : la danse.	
CONCLUSIONS	163
BIBLIOGRAPHIE	178

